CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Abril-Mayo 1988

454-55

Homenaje a César Vallejo

Volumen I

Paralelismos
Irradiación
Los libros
Aproximaciones

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

454-57

Homenaje a César Vallejo

Volumen I

PARALELISMOS

IRRADIACIÓN

LOS LIBROS

APROXIMACIONES

Volumen II

CON VALLEJO

TEMAS

EL TALLER

BIBLIOGRAFÍA

Agradecemos
su aportación desinteresada
de material gráfico
a Carlos Milla Batres
y Washington Delgado
(responsables de la Revista *Visión del Perú)*
al pintor Antonio López
al profesor Jorge Puccinelli
y a Ana María Gazzolo

Agradecemos
su fraternal ayuda
al profesor
Francisco Martínez García

PARALELISMOS



Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias

Algunos estudios de los vínculos entre César Vallejo (1892-1938) y José Carlos Mariátegui (1894-1930) han intentado establecer una estrecha afinidad ideológica y estética entre estos dos escritores peruanos. Por ejemplo, Luis E. Valcárcel en «Párrafos de una conferencia» sostuvo que entre Mariátegui y Vallejo hubo una «identidad absoluta».[1] Posteriormente modificó este aserto al afirmar: «Entre sus vidas es posible establecer cierto paralelo... Los dos fueron espíritus superiores representativos del Perú de nuestros tiempos, porque el uno desde el ensayo y el otro desde la poesía rindieron todo su esfuerzo por crear el lenguaje de la nacionalidad».[2] En cambio, Roberto Paoli, desde una perspectiva europea, sintetizó algunos pensamientos de Mariátegui con respecto a la oposición fundamental entre el dinamismo de la sociedad occidental y «lo estático» de la civilización «asiático-incaica», recordó cómo el Amauta había negado «la posibilidad absolutamente utópica de una conciliación y fusión de razas y culturas tan antitéticas» y concluyó:

> En su análisis «gramsciano» de una cultura nacional-popular, llegó a la conclusión que en el Perú «lo autóctono es lo indígena, vale decir lo inkaiko» y reconoció la mayor solidez del fondo atávico del indio. Ello significaba que el indio era *todavía (o ya)* comunista: lo que había que hacer era reactivar el proceso histórico del indio, paralizado por los blancos.
>
> Estos pensamientos de Mariátegui son los mismos de Vallejo pero Vallejo concretó históricamente el mito del hombre nuevo, del hombre solidario o interhumano (plasmación final que reproducía los caracteres del patrón original), proyectándolo y encarnándolo en el bolchevique revolucionario...[3]

Medio siglo después de la muerte del autor de *España, aparta de mí este cáliz* y cincuenta y ocho tras el deceso de Mariátegui, el Amauta, es posible señalar, con más precisión, las coincidencias y divergencias entre estas dos grandes figuras de la literatura hispanoamericana del primer tercio del siglo XX.

Vínculos iniciales

Se desconoce si César Vallejo había oído hablar de José Carlos Mariátegui o había leído sus crónicas, cuentos, versos o notas periodísticas en publicaciones limeñas, como *La Prensa, El Tiempo, Lulú* o *El Turf,* antes de conocerlo personalmente en 1918. Va-

[1] *Luis E. Valcárcel, «Párrafos de una conferencia», en José Carlos Mariátegui,* Temas de nuestra América, Obras completas, *12 (Lima, Amauta, 1960), pp. 9-10.*

[2] *Luis E. Valcárcel,* Memorias *(Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1981), pp. 307-308.*

[3] *Roberto Paoli, «El indigenismo de César Vallejo», en* Aproximaciones a César Vallejo, *ed. Angel Flores (Nueva York, Las Américas, 1971), I, pp. 190-191.*

llejo escribe el nombre de Mariátegui por primera vez en una carta manuscrita dirigida al poeta Oscar Imaña, fechada en Lima el 29 de enero de 1918. En ella le cuenta a su compañero del Grupo Norte[4] cómo lentamente se vincula con los intelectuales en la capital peruana:

> Por aquí, cosas de Lima. ¿Qué te contaré? Valdelomar, González Prada [Alfredo], Eguren, Mariátegui, Félix del Valle, Belmonte, Camacho, Zapata López, Julio Hernández, Góngora... Todo un puchero literario. Porque has de saber que el fenómeno es también letrero o digo literato. Ya verás cómo será esto de cursi y falso. Con Clemente Palma aún no soy amigo, menos con Gálvez... He aquí la generación intelectual del presente...
>
> [...]
>
> Y yo... espantado; y como ave que baja a un suelo desconocido y salta y revuela y se pone de nuevo, y ensaya el punto propicio en que ha de plegar las alas y detener el vuelo, voy pasando los días con uno, con otro, y ¡a ninguno me doy todavía! Con el Conde [Conde de Lemos, seud. de Abraham Valdelomar] creo entenderme más. Y con él estoy a menudo y me siento mejor con él.[5]

Esta es la única referencia a Mariátegui encontrada en las cartas dirigidas por Vallejo a sus compañeros del Grupo Norte antes de viajar a Europa en 1923.

Mariátegui, por su parte, probablemente había leído algunos poemas de Vallejo y había tenido noticias de él antes de conocerlo personalmente en 1918 e iniciar sus relaciones intelectuales, como lo confirman la correspondencia de ambos y el testimonio de sus contemporáneos. Atento a la efervescencia intelectual en Lima y en provincias, Mariátegui quizá leyó en el semanario limeño *Balnearios* (1916) el artículo sobre el Grupo Norte en el que Juan Parra del Riego elogiaba la poesía de Vallejo. En él calificaba erróneamente al poeta norteño de «paisajista sentimental y sugeridor», pero acierta al describirlo ebrio del modernismo,[6] confirmando así las evidentes influencias en las versiones iniciales de sus poemas «Aldeana», «Noche en el campo» y «Fiestas aldeanas», publicadas anteriormente en el mismo semanario.[7] Otras composiciones suyas dadas a conocer por *Balnearios* en 1917, antes del encuentro personal de los dos escritores, fueron «Sombras» (22 de junio) y «Amor» (19 de agosto). Mariátegui también pudo haber leído los seis poemas vallejianos impresos en 1916 y 1917 en la revista *Mundo Limeño*, acompañando los escritos de Abraham Valdelomar y Alberto Hidalgo. Valdelomar fue el autor del artículo «La génesis de un gran poeta: César Vallejo, el poeta

[4] *El Grupo Norte es el nombre dado a los intelectuales y artistas reunidos bajo la dirección de Antenor Orrego y José Eulogio Garrido para tener lecturas colectivas de selecciones literarias ajenas y propias, organizar recitales y otras actividades culturales en Trujillo del Perú de 1915 a 1931. También conformaban el grupo César Vallejo, Víctor Rául Haya de la Torre, Oscar Imaña, Alcides Spelucín, Julio Gálvez Orrego, Macedonio de la Torre, Carlos Valderrama, Agustín Haya de la Torre, Manuel Vásquez Díaz, Carlos Manuel Cox, Ciro Alegría, Daniel Hoyle y otros más. De ellos salieron fundadores y dirigentes del* APRA. Cf. *Antenor Orrego, «Prólogo», en César Vallejo,* Trilce, *1.ª ed. (Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922), Felipe Cossío del Pomar,* Víctor Raúl: Biografía de Haya de la Torre *(México, Editorial Cultura, 1961), pp. 58-67; Luis Monguió,* César Vallejo (1892-1938) *(Nueva York, Hispanic Institute, 1952), páginas 15-21.*

[5] *«Cartas inéditas de César Vallejo»,* Homenaje internacional a César Vallejo, Visión del Perú *4 (Lima, julio 1969), p. 194.*

[6] *Juan Parra del Riego, «La Bohemia de Trujillo»,* Balnearios, *Lima, 22 de octubre de 1916, citado por André Coyné,* César Vallejo y su obra poética *(Lima, Editorial Letras Peruanas, s. a.), p. 245.*

[7] *El 9 de enero, el 16 de junio y el 1 de octubre del mismo 1916, respectivamente.* Cf. *André Coyné,* César Vallejo y su obra poética, *p. 247.*

de la ternura», insertado en la revista limeña *Sudamérica,*[8] dos meses antes de dictar unas conferencias en Trujillo. Allá volvió a elogiar a Vallejo, «poeta del dolor», en la entrevista publicada por el periódico *La Reforma,* dirigido por Antenor Orrego, y reproducida en el n.º 364 de *Balnearios* (26 de mayo de 1918), diez días antes que el mismo Mariátegui acogiera tres poemas vallejianos («La de a mil», «Aldeana» y «Heces») en el segundo y último número de *Nuestra Epoca* (6 de julio de 1918). La mayoría de estas composiciones poéticas fue incluida en *Los heraldos negros,* su primer poemario, publicado a mediados de 1919, pero con fecha de impresión de 1918 y sin pie de imprenta. El poeta ofreció allí versiones más pulidas de poemas ya conocidos, mostrando mayor originalidad, mejor elaboración de las metáforas, más gracia y soltura, superior tonalidad, todo ello logrado mediante variantes lexemáticas, refundiciones, cambios de título y modificaciones en la puntuación. Un comentario anónimo sobre este libro apareció en el diario *La Razón* poco antes de que Mariátegui, su cofundador y codirector, fuera obligado a clausurarlo y a aceptar el exilio en Italia con el título de «agente de propaganda periodística» del régimen dictatorial de Augusto B. Leguía.[9]

Evaluación mutua

La correspondencia impresa de Mariátegui no consigna intercambio epistolar entre los dos escritores durante el periplo europeo del Amauta. Vallejo escribió en 1919 la mayor parte de los versos de *Trilce,* su segundo poemario. Compuso algunos de ellos durante los ciento trece días que estuvo preso en la cárcel de Trujillo, acusado de haber participado en un incendio en Santiago de Chuco, su ciudad natal. Con el dinero obtenido por el relato *Más allá de la vida y la muerte,* premiado en el concurso nacional de cuentos organizado por la sociedad cultural «Entre Nous» el 15 de diciembre de 1921, Vallejo publicó *Trilce,* con prólogo de Antenor Orrego. Aparentemente sin haber visto a Mariátegui, quien, después de retornar a Lima el 20 de marzo de 1923 se encontraba relativamente aislado por la injusta crítica a su exilio subsidiado y abstención de participar en las jornadas del 23 de mayo, Vallejo partió para Europa en el vapor *Oroya* el 17 de junio de 1923. Lo acompañaba Julio Gálvez, sobrino de Orrego, quien convirtió su pasaje de primera en dos de tercera para costear la travesía del poeta amigo, que únicamente llevaba en el bolsillo una moneda de oro de 500 soles.[10]

Involucrados en el penoso proceso de readaptación o adaptación, el uno en la Ciudad Luz, el otro en la capital peruana, Vallejo y Mariátegui no se comunican direc-

[8] Sudámerica *11 (Lima, 2 de marzo de 1918).* Cf. *Luis Alberto Sánchez,* Valdelomar o la belle époque *(México, Fondo de Cultura Económica, 1969), pp. 319-320.*

[9] *Véase mi* Poética e ideología en José Carlos Mariátegui *(Madrid, José Porrúa Turanzas, S. A., 1983), p. 16.*

[10] *Luis Alberto Sánchez,* La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú, *4.ª ed. definitiva (Lima, P. L. Villanueva Editor, 1975), IV, 1352; y Georgette de Vallejo, «Apuntes biográficos de César Vallejo», en César Vallejo,* Los heraldos negros *(Lima, Perú Nuevo, 1959), p. 9. La fraternidad de Vallejo con sus compañeros del Grupo Norte continuó hasta su muerte. Durante su última estada en Lima, Vallejo vivía en el cuarto de Manuel Vásquez Díaz, en cuya cama, por turnos de ocho horas dormían su dueño, César Vallejo y el poeta Juan José Lora, según Luis Alberto Sánchez en su* Testimonio personal: memorias de un peruano del siglo XX *(Lima, Ediciones Villasán, 1969), I, p. 157.*

tamente hasta el 12 de marzo de 1924, cuando Antenor Orrego reprodujo en *El Norte,* diario bajo su dirección, «La literatura peruana: la última generación», artículo del amigo ausente originalmente publicado en el periódico parisino *L'Amérique Latine.* En este trabajo el poeta muestra familiaridad con los escritos de Mariátegui:

La crónica alcanza en Abraham Valdelomar una altura máxima. Sus greguerías, fuegos fatuos, con alguna influencia en lo espectacular de Wilde y de Lorraine, son estiletes lapidariamente trabajados. Las vernaculares crónicas políticas de José Carlos Mariátegui, las dardeantes, a tres filos, de Miguel Angel Urquieta; y las hondas glosas, llenas de generosa agilidad, de Gastón Roger, anuncian el ático apogeo de la crónica moderna en el Perú.[11]

El autor de *Siete ensayos,* ya recuperado de la operación que le amputó una pierna, escribe en octubre de 1924 un artículo en la revista *Mundial:*

Los juegos florales me han comunicado con la nueva generación de poetas peruanos... Naturalmente los juegos florales no han atraído a los poetas nuevos... Los más íntimos, los más recatados, los más originales, les han rehusado hurañamente su contribución.

[...]

No nos faltan poetas nuevos. Lo que nos falta, más bien, es nueva poesía. Los juegos florales reunieron, sobre la mesa del jurado, un muestrario exiguo de baratijas sentimentales, de ripios vulgares y de trucos desacreditados. La monotonía de este paisaje poético movió, sin duda, a Luis Alberto Sánchez a negar en su vigoroso discurso que la tristeza sea el elemento esencial de nuestra poesía. Esta poesía, dice Sánchez, no es triste sino melancólica. Triste es Vallejo; pero no Ureta...

... El Perú no es sólo Lima; en el Perú hay como en otros países, ortos y tramontos suntuosos, cielos azules, nieves cándidas, etc. Pero Lima da el ejemplo e impone las modas. Su irradiación sobre la vida espiritual de las provincias es intensa y constante. Sólo los temperamentos fuertes —César Vallejo, César Rodríguez, etc.— saben resistir a su influencia mórbida...[12]

En diciembre de 1925 Mariátegui vuelve a ocuparse del bardo norteño tras haber señalado en la primera parte de un artículo que «la reivindicación capital de nuestro vanguardismo es la reivindicación del indio» y que «el socialismo no es, en ningún país del mundo, un movimiento anti-nacional». En la segunda parte del mismo, sostiene:

Y ahora el fenómeno se acentúa. Lo que más nos atrae, lo que nos emociona tal vez en el poeta César Vallejo es la trama indígena, el fondo autóctono de su arte. Vallejo es muy nuestro es muy indio. El hecho de que lo estimemos y lo comprendamos no es un producto del azar No es tampoco una consecuencia exclusiva de su genio. Es más bien una prueba de que, po estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprocha, nos vamos acercando cad: vez más a nosotros mismos.[13]

Dos meses más tarde, al preguntársele durante una entrevista «¿Y quiénes son, en concepto de usted, los que tradujeron el verdadero sentimiento indígena?», Mariátegui respondió: «Melgar es uno de ellos. Pero en nuestra época hay ese sentimiento en ese admirable poeta que tanto amamos todos los hombres de la misma sensibilidad y de

[11] El Norte, *Trujillo, 12 de marzo de 1924, incluido en César Vallejo,* Crónicas, Tomo I: 1915-1926, *comp. Enrique Ballón Aguirre (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), p. 143.*

[12] *José Carlos Mariátegui, «Poetas nuevos y poesía vieja»,* Mundial, *Lima, 24 de octubre de 1924, incluido en* Peruanicemos al Perú, *obras completas de José Carlos Mariátegui, 11 (Lima, Amauta, 1970), pp. 15-18.*

[13] *José Carlos Mariátegui, «Nacionalismo y vanguardismo: en la literatura y en el arte»,* Mundial, *Lima, 4 de diciembre de 1925, fusionado con «Nacionalismo y vanguardismo: en la ideología política»,* Mundial, *Lima, 27 de noviembre de 1925, y reproducido en* Peruanicemos al Perú, *p. 79.*

la misma época: César Vallejo».[14] Más, hará su mejor evaluación del poeta ausente en julio de 1926 en un artículo que formará parte de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* En Vallejo, el Amauta encuentra por primera vez en la literatura peruana un «sentimiento indígena virginalmente expresado», con modulación, técnica y lenguajes propios, a tal punto que impone su estructura al verso: «En Melgar no es sino el acento; en Vallejo es el verbo. En Melgar, en fin, no es sino queja erótica; en Vallejo es empresa metafísica». Su análisis crítico de la producción vallejiana se circunscribe principalmente a *Los heraldos negros.* Sostiene que su simbolismo, prestado de Herrera y Reissig, no es tan fundamental como la nota india que le comunica una frecuente actitud de nostalgia acendrada y le conduce a la ternura y a la evocación subjetiva. A *Trilce* lo menciona y cita menos. Se refiere a esta colección cuando sostiene que la poesía vallejiana se elabora con expresionismo, dadaísmo y surrealismo, y sobre todo, con un pesimismo indio con fondo de piedad humana. Mas éste no es un concepto sino un sentimiento: «Tiene una vaga trama de fatalismo oriental que lo aproxima, más bien, al pesimismo cristiano y místico de los eslavos».[15] Mariátegui concuerda con el primero en reconocer el genio de Vallejo: «"El poeta —escribe Orrego— habla individualmente, particulariza el lenguaje, pero piensa, siente y ama universalmente". Este gran lírico, este gran subjetivo, se comporta como un intérprete del universo, de la humanidad».[16]

La alta estima que Mariátegui tenía por Vallejo hace que incluya en los dos números iniciales del boletín *Libros y Revistas* (febrero y marzo-abril de 1926) y en los subsiguientes incorporados al final de *Amauta,* comentarios encomiosos de la poesía vallejiana. Así, en el primer número de ese boletín predecesor de *Amauta,* ante la zalamera mención del propósito de la Editorial Minerva de publicar un volumen de todas sus poesías, José María Eguren le responde al entrevistador:

— Ya José Carlos Mariátegui me ha hablado [de] su propósito, que yo acepto y agradezco inmensamente. Pero creo que más interesante sería hacer una antología de los poetas jóvenes que principian con Vallejo. Una verdadera selección de tres o cuatro poemas de cada uno de los nuevos, sería importantísima. Vallejo no pertenece, es verdad, a los últimos por su edad, pero creo que de ninguna manera estaría entre ellos fuera de su sitio... [17]

En páginas del mismo boletín, Alberto Guillén, cuando comenta brevemente un libro de Nazario Chávez Aliaga, señala la influencia del autor de *Poemas humanos.*[18] En el siguiente número de *Libros y Revistas,* Juan José Lora le declara al entrevistador:

— La poesía es una, ayer como hoy y como siempre. Poesía es la de Milton y Poesía es la de Pablo Neruda o César Vallejo...

[14] *«¿Cuál es en su concepto la figura literaria más grande que ha tenido el Perú?»,* Perricholi *8, Lima, 11 de febrero de 1926, transcrito en* Fénix 9, *Lima, 1953, e incluido en la sección «Reportajes y encuestas» al final de José Carlos Mariátegui,* La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canela, Obras completas, *4 (Lima, Amauta, 1959), p. 152.*

[15] *José Carlos Mariátegui, «César Vallejo»,* Mundial *319 y 320, Lima, 23 y 28 de julio de 1926, incluido en «El proceso de la literatura», último de los* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, Obras completas *7 (Lima, Amauta, 1959), pp. 266-275.*

[16] Ibíd., *p. 273.*

[17] *Armando Bazán, «Con José M. Eguren»,* Libros y Revistas *1 (Lima, febrero de 1926), p. 2.*

[18] *Alberto Guillén, «Crónica de Libros»,* Libros y Revistas *1, (Lima, febrero de 1926), p. 12.*



José Carlos Mariátegui (Obra, en madera, de Esquerrilof)

[...]
— Vallejo, claro que sí, tiene influencias. Herrera y Reissig, Rubén, y otros muchos han labrado y laborado ese espíritu estupendo, doloroso y desconcertante de César Vallejo. No me escribe ya hace tiempo. Estuvo como yo ahora en París. Dicen que ahora está en España en otra condición.[19]

En la misma *Amauta,* su director da a conocer comentarios sobre Vallejo y publica varios de sus escritos. Por ejemplo, en el n.° 3, revela:

César Vallejo escribe que, mientras Haya de la Torre piensa que la *Divina Comedia* y el *Quijote* tienen un substrato político, Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus aserciones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. En ésta, como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para Haya y para mí, que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia...[20]

Inmediatamente después de este artículo, aparece el poema de Vallejo «Me estoy riendo» y, unas páginas más adelante, su nota «Poesía nueva».[21] En el cuarto número el director de *Amauta* inserta diez aforismos vallejianos reunidos con el título «Se prohíbe hablar al piloto».[22]

Relaciones epistolares

En carta fechada en París el 10 de diciembre de 1926, Vallejo responde a una misiva de Mariátegui no consignada en su *Correspondencia,* y le acusa recibo de la revista *Amauta.* Probablemente había recibido de los dos primeros números porque no menciona en la carta trabajos suyos incluidos en el tercer número, correspondiente a noviembre, que debió encontrarse en camino a París. El poeta le escribe:

Mi querido compañero:
Agradezco a usted en lo que vale el bondadoso juicio que me envía, publicado en *Mundial,* relativo a mi labor literaria. Varios pasajes de su cariñoso ensayo llevan la voluntad de comprensión y logran interpretarse con tan penetrativa agilidad, que leyéndolos me he sentido como

[19] *Armando Bazán, «Con Juan José Lora»,* Libros y Revistas *2 (Lima, marzo y abril de 1926), pp. 1-2.*

[20] *José Carlos Mariátegui, «Arte, revolución y decadencia»,* Amauta *3 (Lima, noviembre de 1926), p. 3. Reproducido en* Bolívar *7 (Madrid, julio de 1930), p. 12;* La Nueva Era *2 (Barcelona, noviembre de 1930), pp. 23-24;* Romance *6 (México, 15 de abril de 1940), p. 6 y en José Carlos Mariátegui,* El artista y la época, *1.ª ed.,* Obras completas *6 (Lima, Amauta, 1959), pp. 18-22. En esta última reproducción, con prólogo de Alberto Tauro, el editor cercenó las menciones fraternales a Haya de la Torre que Mariátegui hace. Sin indicar las omisiones, el compilador hizo desaparecer las siguientes frases:* a) *«César Vallejo escribe que, mientras Haya de la Torre piensa que la* Divina Comedia *y el* Quijote *tienen un substrato político»,* b) *«En ésta, como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre», y* c) *«Pero el caso es que la política, para Haya y para mí». Aparentemente las omisiones son adrede porque el último corte es reemplazado con «los que». Tauro preparó la edición e intervino en la compilación de varias obras de Mariátegui, incluso de sus* Escritos juveniles (La edad de piedra), Tomo I: Poesía, cuento y teatro *(Lima, Amauta, 1987).*

[21] Amauta *3 (noviembre de 1926), pp. 2 y 17, respectivamente.*

[22] Amauta *4 (diciembre de 1926), p. 18. Ambos textos no fueron inéditos: ya habían sido publicados en París por* Favorables *1 (julio de 1926), pp. 14-16.*

descubierto por la primera vez y como revelado en modo concluyente. Su ensayo, sobre todo, está lleno de buena voluntad y de talento. Le agradezco, querido compañero, por ambas cosas.

[...]

Próximamente le escribiré acerca del libro que me pide para la Editorial Minerva. Pueda ser que ese libro esté listo muy en breve.[23]

En enero de 1927, en la sección indigenista del quinto número de *Amauta,* al informar sobre la constitución del Grupo Resurgimiento en el Cuzco, el director de la revista comenta:

Faltan aún varios más, entre otros César Vallejo, Antenor Orrego, Enrique López Albújar, Víctor Raúl Haya de la Torre, Julián Palacios, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Jorge Basadre, J. Eulogio Garrido. Pero lo que ha quedado formado es sólo el núcleo inicial que, poco a poco, reforzará sus rangos con las demás personas que, en el actual período histórico, representan la causa del indio, en sus diversos aspectos. Yo me siento particularmente honrado por mi incorporación.

El Grupo Resurgimiento no aparece intempestivamente...

Este movimiento anuncia y prepara una profunda transformación nacional. Quienes lo consideran una artificial corriente literaria, que se agotará en una declaración pasajera, no perciben lo hondo de sus raíces ni lo universal de su savia. La literatura y la ideología, el arte y el pensamiento nuevos, traen en el Perú, dentro de la natural y conveniente variedad de temperamentos y personalidades, el mismo íntimo acento sentimental. Se cumple un complejo fenómeno espiritual, que expresan distinta pero coherentemente la pintura de Sabogal y la poesía de Vallejo, la interpretación histórica de Valcárcel y la especulación filosófica de Orrego, en todos los cuales se advierte una espíritu purgado de colonialismo intelectual y estético. Por los cuadros de Sabogal y Camilo Blas y los poemas de Vallejo y Peralta, circula la misma sangre. En los apóstrofes de Valcárcel, de Haya de la Torre y de Gamaliel Churata se encuentra idéntico sentimiento. Los identifica hasta cierta entonación mesiánica.[24]

Amauta continuó difundiendo comentarios sobre el vate norteño y publicando sus escritos. En el n.° 7 (marzo de 1927) se inserta un artículo con citas de Mariátegui y Vallejo.[25] En el n.° 8 (abril de 1927) se incluye «Sabiduría», capítulo de *Tungsteno,*[26] la única novela del poeta. El autor de *Trilce,* por su parte, no obstante sus serias dificultades económicas, remitió de obsequio un ejemplar de *Faits divers* de Henri Barbusse, con esta calurosa dedicatoria: «Para José Carlos Mariátegui, el gran escritor y generoso amigo. Este libro de lucha que acaba de aparecer esta mañana. París, 16 de marzo de 1928».[27]

Anita Brenner, la «darling» de los latinoamericanistas de Norteamérica y traductora al inglés de *Los de abajo* de Mariano Azuela, le escribió al Amauta en nombre del Departamento Latinoamericano de *The Nation* el 19 de noviembre de 1929, invitándolo a colaborar en esa importante revista neoyorquina y pidiéndole nombres de peruanos «de

23 *José Carlos Mariátegui,* Correspondencia *(Lima, Amauta, 1984), I, p. 203.*

24 Amauta *5, sección «El Proceso del gamonalismo», p. 1.*

25 *Miguel Angel Urquieta, «Izquierdismo y seudoizquierdismo artísticos»,* Amauta *7 (marzo de 1927), página 25.*

26 *César Vallejo, «Sabiduría: capítulo de una novela inédita»,* Amauta *8 (abril de 1927), pp. 17-18. Sin el título y con muchos cambios forma parte de* Tungsteno *(Madrid, Cénit, 1931), pp. 46-58; (Trujillo, Ediciones de Cuadernos Trimestrales de Poesía, s. a.), pp. 24-31; y* El Tungsteno *(Lima, Editora Perú Nuevo, s. a.), pp. 24-31.*

27 *Una reproducción de la carátula del libro de Barbusse aparece en Harry E. Vanden,* Mariátegui: influencias en su formación ideológica *(Lima, Amauta, 1975), p. 104.*

prestigio y criterio significativo» y «cultos y conocidos intelectuales» que pudieran dar opiniones y comentarios para «intensificar en la revista» la atención a la vida y cultura latinoamericanas. Detrás de la carta existente en el Archivo de Mariátegui aparecen apuntados los nombres que probablemente el Amauta remitió: César Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego, Luis Valcárcel, Gamaliel Churata, Jorge Basadre, José María Eguren y otros más.[28] No sería desacertado concluir que la correspondencia Vallejo-Mariátegui continuó por un tiempo. Así parecen confirmarlo los primeros párrafos de la misiva de Mariátegui fechada el 14 de octubre de 1929:

> Querido y admirado Vallejo:
>
> Me reconozco en deuda con Ud. Recibí su gran carta, escrita ya con el pie en el estribo para el gran viaje, y más tarde una postal. No le contesté entonces, incierto sobre su dirección y sobre la duración probable de su estada en la URSS. Después, en la ansiedad de conocer sus primeras impresiones, continúo esperando noticias de Ud. Todo esto complicado con el enorme trabajo que sobre mí pesa, privándome del placer de ser puntual en mi más cara correspondencia.
>
> Hoy, renunciando a la satisfacción inmediata del deseo de escribirle largamente, quiero hacerle llegar cuatro líneas que reanuden nuestro interrumpido diálogo. Necesito recibir, con su respuesta, una o dos direcciones de Ud. No me fío de la del Consulado y veo en un periódico de Cajamarca que Ud. mismo no la recomienda a sus corresponsales. A la dirección señalada en su carta a ese periódico —11 Avenue de l'Opera— le hemos dirigido últimamente *Amauta*, *Labor* y dos pequeños libros que tenía encargo de adjuntarle a nuestro primer envío. Al Consulado le dirigí hace meses, con ejemplares de *Amauta*, un ejemplar de mis *Siete ensayos*. Espero que cumpliesen con entregarle este paquete que expedimos certificado.[29]

Esta carta, no incluida en la *Correspondencia* de Mariátegui, se cruzó con la que sí aparece ahí con fecha 17 de octubre de 1929. En ésta el autor de *Trilce* le explica por qué le adjunta con ella algunos capítulos de un libro del comandante Julio Guerrero sobre la Alemania de 1914 a 1923. Tras sugerirle su reproducción en *Amauta*, le promete enviarle todo el volumen para que vea «hasta qué punto entré dentro del espíritu de su editorial y si el libro puede en ella publicarse».[30] Esta también se cruzó con la carta de Mariátegui del 26 de noviembre de 1929, en la cual no menciona la anterior, pero sí le comunica con alborozo la libertad en Trujillo de los apristas Antenor Orrego y Carlos E. Godoy, y en Cajamarca del aprista Nazario Chávez Aliaga, todos ellos apresados por la dictadura de Augusto B. Leguía. Antes de morir el 16 de abril de 1930, Mariátegui recibió el artículo «Autopsia del surrealismo», la última contribución de Vallejo a *Amauta*, publicada en el n.° 30, correspondiente a abril y mayo de ese año, dirigido por Ricardo Martínez de la Torre.[31]

Coincidencias y divergencias ideológicas

De la misma manera que se han hecho esfuerzos inusitados y deshonestos para recalcar y agrandar las diferencias entre Mariátegui y Haya de la Torre, eliminando citas

[28] *José Carlos Mariátegui,* Correspondencia, *II, p. 477. Mariátegui no conoció personalmente a Anita Brenner, pero sí a su sucesora como «darling» de los latinoamericanistas, Frances R. Grant, según testimonios que me dieron tanto ésta como Waldo Frank, amigo de los dos.*

[29] *César Vallejo,* Crónicas. Tomo II: 1927-1938, *prólogo, cronología y recopilación de Enrique Ballón Aguirre (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), p. 58.*

[30] Correspondencia, *II, p. 650.*

[31] Amauta *30 (abril y mayo de 1930), pp. 44-47.*

encomiosas y dedicatorias del primero al segundo, se ha intentado encontrar absoluta identidad ideológica y estética entre Mariátegui y Vallejo.[32] Lo cierto es que si bien hay coincidencias, también son significativas las divergencias. Por ejemplo, el autor de *Siete ensayos* no hubiera suscrito esta afirmación de Vallejo:

El último baluarte del nacionalismo, señores comunistas de todos los climas, será Francia. En todas partes se puede temer el contagio comunista; pero creer que Francia va a adoptar algún día el sistema comunista... ¡Primero desaparece el suelo francés! [33]

Tampoco estaría de acuerdo con todo el significado de las siguientes frases de Vallejo incluidas en una crónica publicada en Lima en octubre de 1927:

Abortado el ideario democrático en América, no es aventurado predecir idéntico destino al ideario comunista. En América debido a nuestra incurable inclinación al plagio fácil y en bruto y a nuestra falta de tacto y poder asimilativos, son igualmente falsos y nocivos el orden burgués como el escarceo comunista. Hay que desterrar el ideario democrático y cerrar las puertas al ideario comunista. *Aprendamos, en primer lugar, a estudiar y comprender y luego asimilar. Lo demás vendrá por sí solo.*

Un día le expresaba yo a Haya de la Torre, ese gran sembrador de inquietudes continentales:

— Quien quiera trabajar sinceramente por los pueblos de América tendrá que convenir en que el más grave foco de mixtificación y obscurantismo que existe actualmente en el continente, es el espíritu universitario. En él se incubó el plagio de la democracia europea y en él se está incubando ahora el plagio comunista. Hay que empezar por destruirlo de raíz, en todas sus formas y manifestaciones. [34]

Como se vio anteriormente, Mariátegui estaba en completo acuerdo con Haya de la Torre sobre la importancia sociopolítica de la literatura y la íntima relación que existe entre ésta y el contexto social e ideológico del cual emana. En efecto, ambos creían que la literatura estaba subordinada a la política. Vallejo, en cambio sustentaba lo contrario:

Por ordenanza administrativa de primero de julio de 1925, el Soviet ha declarado la existencia oficial de la literatura proletaria. «La lucha de clases —dice uno de los considerandos del decreto— debe continuar en literatura como en todas las demás esferas sociales. En una sociedad de clase, no existe ni puede existir un arte neutro».

La Vapp —Asociación Pan-rusa de los escritores proletarios— secundando el estatuto oficial, traza el carácter de la literatura proletaria en los siguientes términos: «La literatura —declara— es una incomparable bomba de combate...»

Sin embargo, muy diverso es y debe ser el concepto que los artistas tienen del arte. ... en mi calidad de artista no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política... Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la revolución pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas...[35]

[32] *Cf. Wilfredo Chino Villegas,* Cuando Mariátegui defendió al APRA *(Lima, Centro de Estudios y Trabajo Antiimperialista, 1986).*

[33] *César Vallejo, «La nueva generación de Francia»,* Mundial *273 (Lima, 4 de septiembre de 1925), incluida en* Crónicas. Tomo I: 1915-1926, *p. 196.*

[34] *César Vallejo, «El espíritu universitario»,* Variedades *1023 (Lima, 8 de octubre de 1927), incluido en* Crónicas. II: 1927-1938, *pp. 182-183. Subrayado en el texto publicado.*

[35] *César Vallejo, «Literatura proletaria»,* Mundial *432 (Lima, 21 de septiembre de 1928), reproducido en sus* Crónicas. II: 1927-1938, *pp. 297-298.*

Se podría aducir que Vallejo cambió con posterioridad este punto de vista. Sin embargo, veamos cuál era su posición en el «libro pensamientos», la primera obra que comienza a escribir inmediatamente después de dos visitas a la Unión Soviética (1928 y 1929) en busca de oportunidades de trabajo. El poeta continuó esta obra en prosa «a lo largo de 1930», aunque en la primera página del original escribió «Madrid, febrero de 1932». Esto lleva a su viuda a afirmar, en el prólogo de la primera edición de dicho libro, la gran trascendencia que tenía para Vallejo la realidad soviética.[36] Bajo el título de «Escollo de la crítica marxista», el poeta peruano afirmó:

> Ni Plekhanov ni Lunacharski ni Tolstoy han logrado precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista. ¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en substancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias.[37]

El testimonio de amigos muestra a Vallejo reacio a permitir que su creación artística quedara comprometida directamente bajo la disciplina partidaria o la consigna. Juan Larrea, el amigo español que tanto lo ayudó, es claro al afirmar: «Vallejo, en cuanto poeta, en cuanto hombre de letras, nunca se apoyó en ninguna plataforma extraliteraria, política».[38] Saúl Yurkievich, estudioso argentino de su obra, llega a la misma conclusión:

> Aunque no llegó a ser militante de partido, Vallejo profesó la ideología comunista; ella se manifiesta en sus narraciones, ensayos y artículos periodísticos. Pero Vallejo no permite que su poesía sea violentada por imposiciones exteriores de doctrina o de partido. No hay en *Poemas humanos* esa desnaturalización de la obra poética, tan frecuente en otros adeptos de la cultura dirigida y del arte proletario. No obstante, Vallejo manifiesta siempre una viva inquietud social, pero no la expone como teoría sino que la transmite como sentimiento. No analiza ni predica, canta... [39]

Asimismo, en el artículo «Autopsia del superrealismo», el autor de *Trilce* expresó un punto de vista diametralmente opuesto al de Mariátegui, entusiasta protector en *Amauta* de la estética surrealista y de sus aspiraciones de reivindicación social. El poeta fue muy claro cuando escribió:

> Había que seguir observando los métodos y disciplinas superrealistas ulteriores, para saber hasta qué punto su contenido y su acción eran en verdad y sinceramente revolucionarios. Aun cuando se sabía que aquello de coordinar el método superrealista con el marxismo, no pasaba de un disparate juvenil o de una mistificación provisoria, quedaba la esperanza de que, poco a poco, se irían radicalizando los flamantes e imprevistos militantes bolcheviques.[40]

Cuando se produjo la polémica entre Mariátegui y Haya de la Torre en 1927, se trató de apartar a Vallejo del Grupo Norte, especialmente de su amigo Víctor Raúl Haya

[36] *Georgette de Vallejo, Nota explicatoria al comienzo de César Vallejo,* El arte y la novela, *1.ª ed. (Lima, Mosca Azul Editores, 1973), pp. 7-8 [no numeradas].*

[37] *César Vallejo,* El arte y la revolución *(Lima, Mosca Azul Editores, 1973), p. 32.*

[38] Aula Vallejo *2, 3 y 4 (Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1962), p. 331.*

[39] *Saúl Yurkievich,* Valoración de Vallejo *(Resistencia, Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, 1958), pp. 61-62.*

[40] El arte y la revolución, *p. 75.*

de la Torre. En contra de quienes trataron de distanciarlo del APRA, de cuya célula parisina fue organizador desde 1925 y cofundador en 1926, el autor de *Trilce* mantuvo una estrecha amistad con los apristas y sus defensores, aun después de entusiasmarse con el comunismo en 1927, de escribir *Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin* (1931) y de preparar *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*. El epistolario de Vallejo publicado incluye cartas dirigidas a sus compañeros del Grupo Norte, vanguardia del APRA. Este intercambio de ideas e impresiones, iniciado en 1918, nunca se interrumpió, no obstante la poca afición de Vallejo a la puntualidad en las relaciones epistolares. En abril de 1926 le escribe afectuosamente a Manuel Vásquez Díaz, confesándole «yo no cultivo mucho el género epistolar de que aprovechan otros para mantener latente la amistad».[41] En una misiva a Alcides Spelucín, fechada en diciembre de 1929, le da a saber que su querido amigo Juan Larrea le recuerda a los amigos de Trujillo y a nadie más.[42]

Con apristas de otras latitudes también mantuvo correspondencia cordial después de relacionarse con el comunismo. En agosto de 1927 le remitió a Luis Alberto Sánchez los poemas «Lomos de las sagradas escrituras» y «Actitud de excelencia» para su publicación en Lima.[43] La correspondencia con este antiguo compañero de estudios en San Marcos continuó y así lo atestigua su carta de fines de 1937 pidiéndole a Sánchez que asistiera en representación de los escritores peruanos a las sesiones del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura por celebrarse en Valencia. Recordando esa carta que también firmaba Pablo Neruda, Sánchez anota: «Vallejo me instaba con su modo cariñoso, íntimo, fraterno».[44] Como el cónsul peruano en Santiago de Chile le negó la renovación del pasaporte, el historiador de la literatura y crítico no pudo viajar a España y Vallejo representó al Perú en ese congreso.[45] En su última misiva (París, 10 de enero de 1938) le informa a este aprista exiliado en Santiago de Chile:

> Conforme a los deseos e instrucciones que acabo de recibir de Alcides [Spelucín] y de Antenor [Orrego], hemos iniciado aquí los trabajos encaminados al desarrollo de una enérgica campaña por las libertades en el Perú... Al propio tiempo publicamos el primer número del boletín —versión española de *Paz y Democracia*— una denuncia contra la dictadura de Benavides, una breve exposición de las grandes corrientes de opinión democrática peruana, y, en fin, un llamamiento. Preparamos, asimismo, una serie de conferencias sobre el caso peruano... Ojalá, en suma, que esta campaña contribuya en algo a poner fin a esta situación, o, por lo menos, a un parcial restablecimiento de las garantías.[46]

Vallejo también mantuvo amistad con muchos defensores del APRA, especialmente con Alfredo González Prada y Pablo Abril de Vivero. A éste, primo hermano de Fer-

[41] *César Vallejo,* Epistolario general, *comp. de Juan Manuel Castañón (Valencia, Pre-textos, 1982), p. 109.*

[42] *César Vallejo,* Epistolario general, *p. 211.*

[43] *Ambos poemas aparecieron en* Mundial *388 (Lima, 18 de noviembre de 1927) y fueron incluidos después en sus* Poesías completas, *ed. de Georgette de Vallejo (Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968), páginas 271 y 276-277. Según la copia facsimilar reproducida en* Poesías completas, *el mismo Vallejo cambió el título «Actitud de excelencia» por el de «Altura y pelos».*

[44] *Luis Alberto Sánchez,* Testimonio personal: memorias de un peruano del siglo XX *(Lima, Ediciones Villasán, 1969), II, p. 529.*

[45] Ibíd., *p. 533.*

[46] Epistolario general, *p. 273.*

nando León de Vivero, que llegaría a ser Secretario General del Partido Aprista Peruano y cuatro veces Presidente de la Cámara de Diputados, le escribió 117 de las 239 cartas publicadas de su epistolario.[47] En una de ellas, la fechada en París el 5 de julio de 1925, le retransmite los saludos de Haya de la Torre, amigo de ambos: «Víctor Raúl también me dice que le envíe un fuerte abrazo. Hoy se ha ido a Londres». Y como Abril de Vivero le confiara en su respuesta remitida de Madrid cinco días más tarde: «Le agradezco mucho el abrazo que me envió por encargo de Víctor Raúl, a quien tengo muchos deseos de volver a ver»,[48] el 25 de julio de 1926, Vallejo le comunica al fraternal amigo: «Víctor Raúl ha estado en París unos ocho días... Con él hemos hablado mucho de usted y de las cosas de América... Víctor Raúl se fue ayer a Suiza».[49] Y así sucesivamente en cartas posteriores le da a saber de sus encuentros con Haya de la Torre, como en la misiva del 21 de diciembre de 1926, cuando le anuncia: «Víctor Raúl va a venir hoy o mañana».[50] En otras hace referencia a su correspondencia con varios apristas más, como Antenor Orrego,[51] o a sus vínculos con Felipe Cossío del Pomar, futuro biógrafo de Haya y compañero cofundador de la Célula Aprista de París.[52]

Habría que dilucidar, acudiendo a otras fuentes primarias, si los persistentes vínculos con los apristas condujeron a Vallejo a telegrafiarle a Abril de Vivero desde Salamanca el 28 de abril de 1930, doce días después de la muerte del autor de *Siete ensayos:* «Ruégole no publicar mi artículo Mariátegui. Escríbole motivos».[53] El poeta peruano retiró así la colaboración solicitada por su leal amigo para la revista *Bolívar.*[54] Si se conocieran las razones para esta retracción de última hora, se podría comprender mejor la ambivalencia ideológica de Vallejo, posible causante de sus coincidencias y divergencias con Mariátegui.

Eugenio Chang-Rodríguez

47 Cf. Cartas: 114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero. 37 de Pablo de Vivero a César Vallejo *(Lima, Juan Mejía Baca, 1975) y César Vallejo,* Epistolario general, *comp. de José Manuel Castañón (Valencia, Pre-textos, 1982).*

48 Cartas, *p. 133.*

49 Cartas, *p. 61.*

50 Cartas, *p. 66.*

51 *En su misiva a Abril de Vivero del 14 de marzo de 1927,* Cartas, *p. 71.*

52 Cartas, *pp. 64, 65 y 68. Confirmada por la carta de Abril de Vivero a Vallejo, fechada en Madrid el 9 de julio de 1928, inserta en* Cartas, *p. 152.*

53 Cartas, *p. 120,* Epistolario general, *p. 224.*

54 Cartas, *p. 120,* Epistolario general, *p. 161.*



Neruda en 1925

Vallejo-Neruda: divergencias y convergencias

El tema Vallejo-Neruda ha sido ya tratado varias veces, [1] pero no me parece inútil volver sobre él en esta ocasión. Y ante todo hablar de las relaciones entre los dos poetas, que muchas conjeturas han originado y que, por fin, pueden ser aclaradas definitivamente a través de una atenta lectura de lo que Neruda dejó escrito en torno a su «amigo» y compañero.

Conocida de sobra es la inquina entre Neruda y Larrea a propósito de Vallejo. [2] Se puede hablar, por Larrea, de un amor posesivo con relación a Vallejo, tanto que había llegado a considerar como propiedad exclusiva la figura y la obra del poeta peruano, determinando situaciones difíciles con varios intelectuales y especialmente con la nada fácil viuda del poeta, Georgette.

Contra Neruda, Larrea tenía varios motivos de enemistad: le reprochaba ante todo la suficiencia con que había tratado a su idolatrado poeta durante el período parisino y hasta le acusaba de plagio en varias ocasiones, por consiguiente de ser un deshonesto y poeta escasamente dotado.

El chileno se vengó de su detractor en la conocida oda «A Juan Tarrea», que incluyó en 1956 en las *Nuevas Odas elementales.* Es aquí donde Neruda acusa a Larrea-Tarrea de haberse aprovechado de Vallejo: «dio la mano, / pero la retiró con sus anillos. / Arrasó las turquesas. / A Bilbao se fue con las vasijas». Larrea fue, según Neruda, un explotador del poeta peruano: «... se colgó de Vallejo, / le ayudó a bien morir, / y luego puso un pequeño almacén / de prólogos y epílogos». Quiso además, según le acusa el chileno, enseñarle a los americanos qué es América, una América que no conocía y que se transformaba en una serie de discursos vacíos, en un «... berenjenal / de vaguedades», en un «... baratillo viejo / de saldos metafísicos, / de seudo magia / negra / y de mesiánica / quincallería». Mientras Neruda afirmaba su aceptación por los españoles que quisieran «roturar» la tierra americana o «presidir» sus ríos, invitaba a Larrea-

[1] Cfr. *G. Meo Zilio, «Vallejo y Neruda (Posibles influencias nerudianas en Vallejo)», en Varios Autores,* Aspetti e problemi delle letterature iberiche. *Studi offerti a Franco Meregalli, Roma, Bulzoni, 1981, y R. Paoli, «Vallejo y Neruda», en* Estudios sobre literatura peruana contemporánea, *Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985.*

Paoli habla de un «Camino ya trillado» con relación a la comparación Vallejo-Neruda, pero «legítimo y razonable», puesto que «si se ha hecho y se ha vuelto a hacer, y hasta se ha enriquecido con enfoques distintos, esto significa que tiene alguna razón de ser» (pp. 75 y 76); una «confrontación» que a pesar de las analogías llega a establecer que los dos poetas «son radicalmente diferentes», sin embargo provechosa porque nos ayuda «a conocer mejor el perfil de cada uno» (p. 91).

[2] Cfr. *los ataques de Juan Larrea a Neruda en «El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo», México,* Cuadernos Americanos, *1944, ahora, con otros ensayos, en* Del Surrealismo a Machupicchu, *México, Mortiz, 1967.*

Tarrea a que regresara a las puertas del Caudillo, del que lo definía, grave acusación política, «emanación», y orgullosamente afirmaba la permanencia de su canto por encima del odio y la calumnia: «Yo tengo canto / para tanto tiempo / que te aconsejo / ahorres / uña y lengua». Tonos duros, que le conocemos frecuentes a Neruda contra sus enemigos.[3]

Pero, en realidad, ¿qué opinión tenía Neruda de César Vallejo? En varias ocasiones la afirmó positiva, aunque, como lo comprobé directamente varias veces, no le gustaba el argumento, posiblemente hastiado por tanto habérselo propuesto. A pesar de todo, prevaleció, en el tiempo, por encima de la común experiencia parisina del destierro, o precisamente por ello —un destierro mucho más difícil para Vallejo que para Neruda, lo sabemos—, la diversidad de temperamento, sombrío el de Vallejo, más alegre el de Neruda, y con una disposición original a ver el aspecto humorístico de las cosas, a tomarle el pelo a la gente, incluso a sus compañeros más queridos. Un temperamento, el de Neruda, que muy bien se avenía, por ejemplo, al más bondadoso, pero también guasón, de Miguel Angel Asturias, con el cual la amistad fue perfecta.

Las memorias nerudianas, reunidas y publicadas después de su muerte, *Confieso que he vivido,* son reveladoras de la situación, si las consideramos atentamente. La verdad, que Neruda nos envía allí a algunos poemas que dedicó a la figura y la poesía de Vallejo, pero es sólo una tentativa de despistar al lector. En efecto, dos son los poemas que Neruda dedica a su amigo poeta: en 1954 incluye en las *Odas elementales* la «Oda a César Vallejo» y en 1958 le dedica otro poema. En la oda mencionada, el poeta chileno evoca el período pasado en París, en tiempos de la guerra civil española, e intenta, con versos insólitamente rudos, no por ello en ocasiones menos eficaces, presentar una imagen de Vallejo que llamaré «comprensiva». Neruda considera la doble condición de desterrado del peruano, ve representado en él al símbolo de su raza, participa intensamente en su muerte, lo va buscando, y es aquí que la imagen de Vallejo imprevistamente se transforma, se vuelve luminosa, milagro que sabe realizar el poeta chileno siempre que se enfrenta con la tragedia del destino humano. Vallejo es, para Neruda, la esencia de su raza y de su mundo:

Te busco
gota a gota,
polvo a polvo,
en tu tierra,
amarillo
es tu rostro,
estás lleno
de viejas pedrerías,
de vasijas
quebradas,
s u b o
las antiguas
escalinatas,
tal vez

3 *Contra Neruda, Larrea escribió, con motivo de la oda mencionada, la «Carta a un escritor chileno interesado por la "Oda a Juan Tarrea" de Pablo Neruda», en 1964, recogida ahora en* Del Surrealismo a Machupicchu, ob. cit..

estés perdido,
enredado
entre los hilos de oro,
cubierto de turquesas,
silencioso,
o tal vez
en tu pueblo,
en tu raza,
grano
de maíz
extendido,
semilla
de bandera.

Imagen exaltante, posiblemente influida en Neruda por el deslumbramiento provocado en él por las Alturas de Macchu Picchu, visión luminosa en la que se expresa la sustancia misma de una América permanente, que en Vallejo tiene su poeta:

... un día
te verás en el centro
de tu patria,
insurrecto,
viviente,
cristal de tu cristal, fuego en tu fuego,
rayo de piedra púrpura.

Es éste un Vallejo totalmente «reconquistado». Pocos años después, en *Estravagario* (1958) Neruda vuelve a Vallejo, sin mencionarlo más que con una «V.». La «V» floreal que constituye el título del poema es un homenaje transparente, pero en el poema escasa es la nota poética. Neruda vuelve al tema molesto de los ataques y las acusaciones de sus enemigos. Como en el caso del poema en muerte de Gabriela Mistral, el poeta chileno pone de relieve, con ironía amarga, la celebración del genio después de que ha muerto el hombre y le duele que ahora, en un ejercicio absurdo, se emplee al muerto contra él, para establecer grandezas;[4] defiende, por consiguiente, una intimidad que elimina comparaciones, una experiencia existencial que es la única que lo acerca a Vallejo:

él, en el territorio de su muerte,
con sus obras cumplidas,
y yo con mis trabajos
somos sólo dos pobres carpinteros
con derecho al honor entre nosotros,
con derecho a la muerte y a la vida.

En los poemas citados, al fin y al cabo, no encontramos la documentación de una verdadera amistad, pero sí comprensión. Menos favorables son, a pesar de todo, los pasajes que se refieren a Vallejo en las memorias nerudianas, *Confieso que he vivido*. Sería suficiente comparar la alusión, en estas prosas, a la cabeza del peruano —«su gran cabeza amarilla, parecida a las que se ven en las antiguas ventanas del Perú.»[5]—, con

[4] *Sobre el mismo tema vuelve Neruda en* Confieso que he vivido, *Buenos Aires, Losada, 1974, p. 383.*
[5] Ibídem.

el verso de la oda que Neruda le dedica en 1954 —«amarillo/ es tu rostro»—, para comprobar la diferencia de clima. Tratando del poeta, no obstante las inevitables apreciaciones por una «poesía arrugada, difícil al tacto como piel selvática, pero poesía grandiosa, de dimensiones sobrehumanas»,[6] se hace patente la diferencia entre dos caracteres opuestos y una escasa comprensión humana. Frente a la expresada admiración por el poeta que es Vallejo, destaca una incompatibilidad que se manifiesta desde el primer encuentro, allá por el año de 1927: cuando Vallejo expresa a Neruda que, en su opinión, él es el «más grande de todos nuestros poetas» y que sólo Darío se le podría comparar, la reacción del chileno es brusca, rechaza todo trato «literario» y provoca en el peruano inmediata molestia.[7] Recuerda Neruda:

> Me pareció que mis palabras le molestaron. Mi educación antiliteraria me impulsaba a ser mal educado. Él, en cambio, pertenecía a una raza más vieja que la mía, con virreinato y cortesía. Al notar que se había resentido, me sentí como un rústico inaceptable.[8]

Declara luego que más tarde se hicieron muy amigos, que se veían diariamente en París en años sucesivos y que lo fue apreciando «más y más en su intimidad».[9] Seguramente Neruda fue apreciando, de Vallejo, la intensa problemática que su poesía expresaba, porque en parte la sentía muy afín a la suya, pero a nadie se le escapa la ironía encerrada en las últimas frases del pasaje citado. Tampoco es realmente positiva la imagen que Neruda nos ofrece de su «amigo»:

> Vallejo era sombrío tan sólo externamente, como un hombre que hubiera estado en la penumbra, arrinconado durante mucho tiempo. Era solemne por naturaleza y su cara parecía una máscara inflexible, cuasi hierática. Pero la verdad interior no era esa. Yo lo vi muchas veces (especialmente cuando lográbamos arrancarlo de la dominación de su mujer, una francesa tiránica y presumida, hija de *concierge),* yo lo vi dar saltos escolares de alegría. Después volvía a su solemnidad y a su sumisión.[10]

Aparte el declarado rechazo por Georgette de Vallejo, que más adelante Neruda repite, definiéndola «insoportable»,[11] y que aquí despectivamente declara «hija de *concierge»,* el poeta chileno presenta al peruano como hombre presumido y de carácter débil, sometido a su terrible mujer.[12] Conociendo a Neruda, es inevitable que su carácter no encontrara puntos de inmediata simpatía en Vallejo, como al contrario los había encontrado en Alberti, en García Lorca, en Hernández o el mismo Aleixandre, siempre tan sencillo y espontáneo. Si de amistad se pudiera hablar entre Neruda y Vallejo, se trataría más bien, como el chileno mismo la definió, de una «amistad descentrada»,[13] o mejor de una sincera apreciación por el significado de su poesía.

Una común problemática es la que une a los dos poetas americanos y común es el punto de partida: la adhesión, a través de intensas lecturas, a Quevedo. Una misma

[6] Ibíd., *p. 93.*
[7] Ibídem.
[8] Ibídem.
[9] Ibídem.
[10] Ibíd., *p. 94.*
[11] Ibíd., *p. 178.*
[12] Ibíd., *p. 94.*
[13] Ibíd., *p. 383.*

formación, también es punto interesante de identidad. Rubén Darío está en la base de la poesía de Vallejo y de Neruda, a partir de los «poemas juveniles»[14] y *Los heraldos negros* del primero y de la obra primeriza de Neruda, recogida hasta ahora en *El río invisible,*[15] y *Crepusculario.* Cuánto Darío y cuánta melancolía en ambos, a veces afectada, cuánto dramatismo, al lado de un sentimentalismo que irá desapareciendo más tarde en su aspecto más falso, sustituido por un sentido realmente dramático de la vida. El común origen campesino les abre los ojos, a ambos poetas, sobre realidades, de su tierra que interpretan con inmediata participación. Véase, como ejemplo, «La mula» de Vallejo[16] y de Neruda «Trópico arenoso».[17]

Vallejo y Neruda perciben el drama del vivir, que luego el primero expondrá, programáticamente, se diría, en el primer poema de *Los heraldos negros,* del mismo título. Ambos observan el mundo que los rodea y captan con viva sensibilidad sus cromatismos, evidencian matices que desembocarán en la negrura de la poesía de Vallejo y en el panteístico verde-azul de Neruda, sucesivo a los *Veinte poemas...* y a *Residencia en la tierra.*

Entre los dos poetas no se puede hablar de influencias, a pesar de que llega un momento en que Neruda constituye punto de referencia para Vallejo, y es cuando Neruda escribe su poema *España en el corazón* y Vallejo *España, aparta de mí este cáliz.* Giovanni Meo Zilio ha subrayado la anterioridad del poema nerudiano con respecto al vallejiano y demostrado la fundamental equivalencia, «salvo variantes», de los principales materiales eidéticos y léxicos.[18] Esto, sin quererle quitar «ningún valor a la asombrosa obra del peruano»,[19] que Meo Zilio, precisamente, fue el primero, en Italia, en valorizar y difundir,[20] antes, mejorando ahora el juicio anteriormente expresado en torno al poema nerudiano, puesto que reconoce que ambos poetas «han vivido real y legítimamente, *in carne propria,* la tragedia agónica de España y ambos han sabido cantarla, cada uno a su manera, con acentos poéticos altísimos».[21]

En este espíritu, no de dependencia, sino de plenamente alcanzada originalidad, partiendo de lecturas que reflejan problemas comunes a ambos poetas, yo también he ido investigando, en otra ocasión, la huella que en ellos dejó la lectura de Quevedo.[22] Creo que es éste el punto en que se realiza verdaderamente el contacto más profundo entre Vallejo y Neruda, que le permite mantener, instintivamente, cierta comunicación, si no una amistad verdadera. Por este motivo me parece legítimo destacar una vez más lo que la lectura del gran artista del siglo XVII sobreentiende en cuanto a problemática personal.

[14] Cfr. *en C. Vallejo,* Poesía completa. *Edición crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea, Barcelona, Barral Editores, 1978. Sobre las relaciones Darío-Vallejo* cfr. *J. Larrea,* Darío y Vallejo, poetas consubstanciales, *Córdoba, Univ. Nacional, 1971.*

[15] Cfr. *P. Neruda,* El río invisible. *Poesía y prosa de juventud. Barcelona, Seix Barral, 1980.*

[16] Cfr. *el poema en C. Vallejo,* Poesía completa, cit.

[17] Cfr. *P. Neruda,* El río invisible, cit.

[18] *G. Meo Zilio, «Vallejo y Neruda»,* art. cit., *p. 264.*

[19] Ibídem.

[20] Cfr. *G. Meo Zilio,* Stile e poesia in César Vallejo, *Padova, Liviana, 1960.*

[21] *G. Meo Zilio, «Vallejo y Neruda»,* art. cit., *p. 265.*

[22] Cfr. *G. Bellini,* Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX, *New York, E. Torres & Sons, 1976.*

De las relaciones entre Vallejo y Quevedo ya trató Xavier Abril, insistiendo en torno a determinados temas que, a su parecer, demuestran la directa conexión con la raíz hispánica «universal».[23] Sin embargo, declara que le resultan grandes las dificultades a la hora de encontrar una semejanza «formal, métrica y simétrica» entre Vallejo y Quevedo, pero que algo esencial existe entre los dos por lo que se refiere a los temas de la vida, el amor, el tiempo y la muerte.[24] Abril insiste sobre todo en el poema *España, aparta de mí este cáliz,* más que en los *Poemas humanos,* para comprobar su tesis, puesto que el poema mencionado le representa la identificación única del poeta con el destino, la acentuación de su categoría «terrible y reveladora», en una participación más directa que la de Neruda.[25]

Tema sobrado, éste de las comparaciones Vallejo-Neruda, ya rechazado por la mayoría de los críticos como inútil,[26] no solamente por el poeta chileno.[27]

Neruda nos ha indicado claramente su especial preferencia por Quevedo, cantor del tiempo y de la muerte.[28] Ya en 1935 el poeta chileno publicaba, como sabemos, en la revista *Cruz y Raya* una antología de los «Sonetos de la muerte» de Quevedo. 1935 es el año en que un encuentro ocasional, en Madrid, con la obra poética del satírico español logra destruir la anterior visión negativa, obra de «malos textos» y «malas antologías» sobre los que Neruda había formado su idea del gran literato barroco.[29] Saliendo de la estación de Atocha, el chileno había encontrado, según declara, su tesoro, «un viejo y atormentado libraco» encuadernado en pergamino, que contenía la obra poética de Quevedo.[30] En su lectura transcurrió toda la noche y fue una revelación, un alcanzar su propio origen, un espejo, una extraordinaria caja de resonancia en la que vivían sus propios problemas, sus propias sensaciones. Escribe significativamente Neruda: «llegué a Quevedo, desembarqué en Quevedo»,[31] y afirma:

> Quevedo fue para mí la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color de arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir. Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España. [...][32]

Desde entonces Quevedo constituye para Neruda una enseñanza fundamental, que se manifiesta en el desprecio por lo falso, en la lucha para desnudar a los vivos de sus falsos ropajes y «preparar al hombre a la muerte desnuda, donde las apariencias huma-

23 *X. Abril,* Vallejo, ensayo de aproximación crítica, *Buenos Aires, Editorial Front, 1958, p. 174.*
24 Ibíd., *p. 175.*
25 Ibídem.
26 Cfr. *R. Paoli,* ob. cit.
27 Cfr. *P. Neruda,* Confieso que he vivido, ob. cit., *p. 384.*
28 Cfr. *P. Neruda, «Viaje al corazón de Quevedo», en* Viajes, *Santiago de Chile, Nascimento, 1955.*
29 Ibíd., *«Notas» a* Viajes, *p. 201.*
30 Ibídem.
31 *P. Neruda, «Viaje al corazón de Quevedo»,* cit., *p. 20.*
32 Ibíd., *p. 17.*

nas serán más inútiles que la cáscara del fruto caído».[33] Será el origen de una «enseñanza clara y biológica», que significa perder el temor a la muerte, porque «Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el paso menor de la vida es el morir».[34] Será un acrecentar la vida «con toda su rumorosa materia de la vida», un símbolo de comprensión: «¿La borrascosa vida de Quevedo, no es un ejemplo de comprensión de la vida y sus deberes de lucha?»[35]

En Quevedo, Pablo Neruda encuentra una visión extraordinariamente positiva del hombre y de la vida; con su auxilio logra desvincularse de sus propios dolores, para hacerse intérprete de los del hombre y superarlos en una visión siempre exaltante, por duras que sean las desilusiones, las derrotas, siempre transitorias. Forjará Neruda sucesivas utopías, incansablemente;[36] utopías que se impondrán sobre el sentido del tiempo y la conciencia de la muerte, comunicando a su poesía una frescura imborrable que la rescata del osario, un mensaje primaveral que se impone sobre las más aterradoras presencias: la muerte vestida de Almirante,[37] el gusano que nos consume,[38] las horas que caen como campanadas o con duro disparo de pistola, el polvo que pasa su lengua destructora sobre todas las cosas.[39]

Por lo que concierne a Vallejo, el poeta no nos ha dejado indicios ciertos ni juicios en torno a sus lecturas de la obra de Quevedo, pero constatamos su presencia inspiradora en muchos pasajes de su obra poética. Sobre el tema de la muerte, la falta de una creencia en el más allá acentúa, más que en Neruda, el tono dramático. Diría que, más que el poeta chileno, Vallejo asume en todo su dramatismo el interrogativo-exortación del escritor español formulado en el «Sueño del Infierno»: «¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde de la muerte?»[40]

Como Quevedo, Vallejo expresa presentimientos continuos de su propio fin. La referencia es al conocido soneto, cargado de sombrías onomatopeyas, que empieza con los versos: «Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón el postrer día;»[41] de tanta resonancia en la poesía hispanoamericana del siglo XX:[42] llegado a viejo el poeta español contempla en sí su propia muerte, que impiadosa avanza, y estoicamente a ella se prepara; Vallejo no necesita llegar a la vejez, sino que se diría sobrecogido por una muerte que no le ha permitido conocer la vida.

33 Ibídem.

34 Ibíd., *p. 18.*

35 Ibíd., *p. 19.*

36 Cfr. *nuestro ensayo «Pablo Neruda inventor de utopías», en* Actas *del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Providence, 1986.*

37 Cfr. *P. Neruda, «Sólo la muerte»,* Residencia en la tierra, *2.*

38 Cfr. *P. Neruda, «XVII»,* Las piedras del cielo.

39 Cfr. *P. Neruda, «La calle destruida»,* Residencia en la tierra, *2.*

40 *F. de Quevedo, «Sueño del Infierno»,* Los Sueños, *en* Obras Completas, II. Prosa, *Madrid, Aguilar, 1945 (3.ª), p. 212.*

41 Cfr. *F. de Quevedo,* Obras Completas, I. Poesía original, *edición, introducción, bibliografía y notas de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 9: «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento».*

42 Cfr. *G. Bellini,* Quevedo en la poesía hispanoamericana del siglo XX, ob. cit.

El mencionado soneto es el mismo que resuena también en Neruda, pero hay que subrayar que el presentimiento de la muerte se hace más directo en Vallejo, más personal. Recordemos los versos de «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos:* sólo al final de su soneto Quevedo revela un «mi» que hace de él el sujeto de la muerte, «mi bien previene», mientras que Vallejo desde el primer verso revela su protagonismo, su personal implicación: «Me moriré en París, / un día del cual tengo ya el recuerdo.» Si atendemos, además, al «Sermón de la Muerte», los interrogativos envuelven toda la vida del hombre y sus fines; de lo personal Vallejo ha llegado a una visión dramática universal formulando altas recriminaciones, consideraciones que implican, con la inutilidad del vivir, la injusticia que preside a la existencia humana:

> ¿Es para eso, que morimos tanto?
> ¿Para sólo morir,
> tenemos que morir a cada instante?

El tema, el problema, es el mismo que se planteaban los antiguos poetas del área náhuatl. Vallejo responde con interrogativos angustiosos a la resignada, o plenamente aceptada, afirmación de Quevedo en torno al irremediable destino del hombre, natural para éste, como se expresa en carta al doctor Manuel Serrano del Castillo: «Ninguno puede vivir sin morir, porque todos vivimos muriendo».[43]

Lo que en Quevedo es constatación, en Vallejo es dramático problema sin explicación; implica la inutilidad de la vida y la injusticia de nacer. Para el poeta peruano la vida es, por consiguiente, calvario inexplicable; su misma experiencia le fuerza a afirmarlo, le proporciona una visión amarga que se opone a la serenidad de Quevedo, para quien la muerte es liberación, conciencia de lo inevitable, ínsita en la propia naturaleza humana, en la misma fragilidad del ser, y por fin preparación del bien eterno. Escribe el poeta español en «El reloj de arena»:

> Bien sé que soy aliento fugitivo;
> ya sé, ya temo, ya también espero
> que he de ser polvo, como tú, si muero,
> y que soy vidrio, como tú, si vivo.

Nada de todo esto en Vallejo: ninguna resignación, ninguna filosofía de la consolación, sino sólo rebelión, lamento y drama.

El tema de la muerte que trata Quevedo influye también en Neruda, lo hemos ya visto. Pero en el poeta chileno mueve otros resortes que no en Vallejo, origina interrogativos hacia un no individualizable más allá, mueve a la interpretación del límite como abierto misterio. Nos socorre un significativo pasaje del *Viaje al corazón de Quevedo:*

> Hay una sola enfermedad que mata, y ésta es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce. ¿Nos conduce adónde? Si al nacer empezamos a morir, si cada día nos acerca a un límite determinado, si la vida misma es una etapa patética de la muerte, si el minuto de brotar avanza hacia el desgaste del cual la hora final es sólo la culminación de ese transcurrir, ¿no integramos la muerte en nuestra cotidiana existencia, no somos parte perpetua de la muer-

[43] Cfr. *la cita en X. Abril,* ob. cit., *p. 179.*

te, no somos lo más audaz, lo que ya salió de la muerte? ¿No es lo más mortal, lo más viviente por su mismo misterio?[44]

La enseñanza más profunda de Quevedo, según lo entiende Neruda, a diferencia de Vallejo, no es el «transcurrimos en vano», sino una «llave adelantada de las vidas» y a la vida misma, en su obligado límite, da un significado misterioso: «¿No es lo más mortal, lo más viviente, por su mismo misterio?»[45]

Partidos de una misma enseñanza quevedesca —es lícito suponer que por los mismos años ambos poetas hayan llegado al «verdadero» Quevedo, o sea al más profundo y menos falsamente llamativo— Vallejo y Neruda han asimilado su lección de manera fundamentalmente distinta, descontado el tremendo problema que la muerte pone al hombre. El sentido, diría «religioso», del límite que encontramos en Quevedo no sobrevive en Vallejo. En Neruda sí, aunque él mismo se acercará a tonos más parecidos a los del poeta peruano al contemplar el destino del hombre asediado por la muerte —véase «Sólo la muerte» de la segunda *Residencia en la tierra*—, destinado a morir no de una sola muerte, sino de mil muertes diarias, las miserias y humillaciones que poco a poco apagan la vida, transformándola en «una copa negra que bebían temblando».[46]

La raíz de preocupación por el destino humano aparece idéntico en ambos poetas, Vallejo y Neruda. El tiempo es el vehículo con el cual se acerca la muerte, siempre asalto alevoso. Por Neruda, en efecto, la muerte es golpe repentino e inesperado —poco sirve en este caso la enseñanza de Quevedo—, que se descarga sobre el individuo abriendo repentinamente el sinfín de la eternidad, como si nunca hubiera existido.[47] Vallejo ve en el tiempo la acumulación del destino humano y en la muerte la única manera de expresar una vida no vivida. Escribe en «El momento más grave de la vida»: «En suma, no poseo, para expresar mi vida, sino mi muerte».[48]

Neruda adopta una posición continuamente contrastante a propósito de la muerte, ya aceptándola, ya insultándola, como en el «Testamento de otoño», de *Estravagario;* la contempla en su aterrador potencial de destrucción en «Cataclismo», de *Cantos ceremoniales,* luego pondera sus estragos en añoradas ausencias, como en «Fin de fiesta», de los mismos *Cantos,* o vuelve a animar a su gente y al hombre en general, considerando la incansable función generadora de la tierra, sustento de «la maldita progenie que hace la luz del mundo».[49]

Vallejo ahonda en su negrura. El tiempo acerca a la muerte y el dolor aumenta, «desgraciadamente», por minutos; vivir es dolerse de vivir y «el bien de ser, dolernos doblemente», como se expresa en «Los nueve monstruos».[50]

La repugnancia de Vallejo por la muerte no la encontramos en Neruda. El poeta chileno parece jugar y luchar con ella; la zarandea violentamente y al mismo tiempo la

[44] *P. Neruda, «Viaje al corazón de Quevedo», en* Viajes, ob. cit., *p. 18.*

[45] Ibídem.

[46] *P. Neruda, «Alturas de Macchu Picchu, III»,* Canto General, *en* Obras Completas, *Buenos Aires, Losada, 1973 (4.ª), I.*

[47] Cfr. *P. Neruda, «Ya se fue la ciudad»,* Estravagario.

[48] *C. Vallejo, «El momento más grave de mi vida»,* Poemas humanos.

[49] *P. Neruda, «IV. La tierra»,* 2000.

[50] *C. Vallejo, «Los nueve monstruos»,* Poemas humanos.

acepta, hasta a veces es la que abre la puerta a los últimos dolores;[51] no elimina el impulso hacia la vida, hacia la esperanza; es un accidente inevitable que no ofusca el día luminoso en que la hermandad y la paz triunfarán para todo el género humano.

En opinión de Vallejo la muerte es únicamente un mal y el hombre la ve acercarse con angustia, puesto que todavía no le ha sido posible vivir. En «Imagen española de la muerte», de *España, aparta de mí este cáliz,* una serie de acentos angustiados ofrecen la medida del sentido de desesperación con que el poeta entiende la muerte. Su elegía a la vida en «La violencia de las horas», se abre con una imagen de muerte universal: «Todos han muerto».[52] Tremendo pórtico quevedesco. En el poema en prosa número LXXV, de *Trilce,* transparente referencia al «Sueño de la muerte» de Quevedo, revive el «tremendismo» del poeta español. Recordemos, cómo, frente al estupor de Quevedo por faltar señales exteriores de la muerte en el infierno, la muerte misma lo desengaña duramente y concluye: «primero sois calaveras y güesos que creáis que lo podéis ser».[53] En su poema Vallejo parece aceptar en su totalidad el concepto quevedesco de la muerte:

Estáis muertos.
Qué extraña manera de estarse muertos.
Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.
Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del zénit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.[54]

La intención de Quevedo era dar una lección moral; Vallejo no tiene esta intención, ni acepta la muerte. Denuncia, al contrario, el fraude, la frustración en que se consume el individuo:

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino el no haber sido sino muertes siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.[55]

Poesía de la desesperanza, la de Vallejo, poesía que encierra una desesperación profunda, un dramatismo visible también en la concepción de la muerte como golpe inesperado dominado por el azar. Es otro punto de encuentro con Quevedo, y con Neruda en la misma fuente, el citado «Reloj de campanilla», «metal animado» como lo define el poeta español, que da la «hora irrevocable».

La lección moral de Quevedo se vuelve nuevamente desesperada constatación en Vallejo. En su poema «Unidad», de *Los heraldos negros,* el reloj de Quevedo se transfor-

51 Cfr. *P. Neruda, «Oda a la cama»,* Navegaciones y regresos.
52 *C. Vallejo, «La violencia de las horas»,* Poemas humanos.
53 *F. de Quevedo, «Sueño de la Muerte»,* Los Sueños, cit., *pp. 237-238.*
54 *C. Vallejo, «LXXV»,* Trilce.
55 Ibídem.

ma en un inquietante revólver, humanizado, jadeante, que lleva en su tambor un único plomo, sobre el cual de un momento a otro podrá caer el gatillo:

> En esta noche mi reloj jadea
> junto a la sien oscurecida, como
> manzana de revólver que voltea
> bajo el gatillo sin hallar el plomo.

En «Ya se fue la ciudad», de *Estravagario*, Neruda trata el mismo tema y su reloj es un artilugio devorador del tiempo, o sea de la vida del hombre, que va dejando sin savia ni color:

> Cómo marcha el reloj sin darse prisa,
> con tal seguridad que se come los años:
> los días son pequeñas y pasajeras uvas,
> los meses se destiñen descolgados del tiempo.

Este nerudiano reloj voraz es él también pariente, o hijo, del quevedesco «metal animado», un artero forjador del golpe mortal:

> Se va, se va el minuto hacia atrás, disparado
> por la más inmutable artillería
> y de pronto nos queda sólo un año para irnos,
> un mes, un día, y llega la muerte al calendario.

Para los tres poetas la muerte tiene el mismo aspecto de golpe improviso e irremediable, un disparo inesperado, por más que Quevedo ponga de relieve la locura del hombre que vive sin pensar en que la muerte puede llegar en cualquier momento, sin aviso.[56] En el poema de Vallejo, sin embargo, domina el drama: en el de Neruda la reflexión.

Como por Quevedo, por Vallejo y Neruda el problema vida-muerte domina su problemática, con un dramatismo que no había conocido el poeta español del siglo XVII, debido a su fe religiosa. En esta problemática reside el punto de encuentro de los dos poetas hispanoamericanos, probablemente el único. El problema de la muerte implica el del tiempo, entendido esencialmente como «tiempo de la muerte». Hay identidades y diferencias, pero sobre todo una preocupación profunda que acerca ambos poetas, como los acerca su fuente, Quevedo.

Giuseppe Bellini

[56] Cfr. *F. de Quevedo, «Sueño de la Muerte»,* Los Sueños, cit., *pp. 237-238.*



Vallejo y Larrea, o las afinidades electivas

César Vallejo y Juan Larrea: afinidades electivas en la poesía, afectuosa amistad en el trato personal desde 1924 hasta 1938, mutuo conocimiento, admiración. Vidas paralelas y complementarias: en 1926, como criatura de ambos aparece la revista *Favorables París Poema* que tuvo dos números de vida. En ella se definían los postulados estéticos de cada uno, su postura crítica frente a las obras literarias o filosóficas que gozaban de mayor prestigio. El uno y el otro buscan sus propias perspectivas. Sirvan de ejemplo *Presupuesto vital* de Larrea y *Estado de la literatura española* de Vallejo. Después de la prematura muerte de César Vallejo, Juan Larrea es el albacea espiritual de su amigo, su mejor exégeta y defensor.

Podríamos decir que la literatura es ella, en sí misma, más la circunstancia crítica que genera, el texto y el postexto. Para entender a Galdós, a Rubén Darío, a Juan Ramón o a César Vallejo hay que leer sus libros pero también la crítica que los actualiza.

Juan Larrea, poeta, se ha desvivido como crítico de su amigo César Vallejo, y en una dedicación ejemplar, ha sido su valedor. Comprender al otro es primero entenderle, estudiarlo. La admiración barata, el elogio excesivo y superficial, empaña la fama, desacredita a quien lo dice y lo recibe. Larrea, desde la amistad y desde la crítica, ha descendido a la personalidad y la obra de Vallejo para ofrecernos la realidad del hombre y su poesía.

César Vallejo, héroe y mártir o la vida como poesía

Juan Larrea escribió el libro: *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*[1]. Aproximación al amigo, teoría sobre la condición humana del poeta peruano, exégesis y elogio. Ya el título es bien significativo. Hay una exaltación del poeta como héroe de su pueblo y mártir que paga bien cara la libertad de su palabra. Vallejo se debate entre la profunda soledad del poeta verdadero que desde la nada reconstruye el universo con su verbo y la sociedad de la que es y a quien se debe. Soledad solidaria del poeta y del hombre comprometido[2] Vallejo vive en la antagonía del poeta telúrico y el hombre político, en la contradicción carnal del mestizo, donde pelean y se abrazan el indio y el hispano.

Para Juan Larrea, Vallejo es un caso singular de hombre y de poeta: «Convencido de que el caso César Vallejo difiere en algo muy sustancial del de los otros poetas ar

[1] *Juan Larrea:* César Vallejo héroe y mártir indohispano. *Biblioteca Nacional, Montevideo, 1973.*

[2] *Remito a mi crítica «César Vallejo: obra poética completa». Alianza Editorial (Alianza Tres), Madrid 1982 aparecida en el número 398, agosto de 1983, de* Cuadernos Hispanoamericanos, *pp. 398-403.*

guos y modernos que conozco, no entraré a considerarlo sin esbozar antes un panorama de la situación intrínseca del mundo y de nuestro mundo, con la que Vallejo aparece entrañado decisivamente» (p. 17). Larrea señala las características del siglo, su falta de sentido, sobre todo a partir de la guerra de 1914. Subraya la peculiaridad y tragedia de la guerra civil española, guerra fratricida, de índole universal, copartícipe de las guerras mundiales.

A Vallejo le nacía la obra en la honda «con-textura» del poeta que se emociona ante la realidad y el hombre comprometido que quiere transformarla. Su creación es arte, pero también revolución. (No sé de ningún poeta verdadero que no sea a la vez revolucionario.) Escribe Larrea: «Vallejo fue un poeta singular que vivió sus poemas al día, es decir, que hizo profesión de vida poética vulgar. Sus poemas son producto inmediato de esa vivencia como podrían serlo los de un personaje de una tragedia en verso que fuese, no representada en un escenario, sino vivida en el gran teatro del mundo» (p. 37). En Vallejo poesía y vida se unían en una vividura poética, inseparable. Era un personaje trágico que representaba la verdad atormentada de su sentir. Su inmolación individual se proyectó socialmente en el drama de la guerra civil española. Así resume Larrea la honda travesía vital (mortal) de Vallejo: «En suma, fue un personaje que nació en los Andes sudamericanos, se atareó difícilmente por entre las duras contradicciones de nuestro tiempo y fue a rendir su último suspiro sobre la cruz de España».

Larrea estudia a Vallejo como héroe dramático, en su existencia de «oscuro héroe de renunciación y vida agarrotada». Antihéroe que al no poder «realizarse» libremente hacia fuera se «realiza» hacia dentro, en su poesía. Larrea recorre la biografía del poeta. Se refiere a su nacimiento de héroe, inusual: no hijo de una virgen según rezan las mitologías, pero sí nieto de dos sacerdotes españoles y de dos mujeres indígenas. El estigma sagrado (sacrílego) y el cruce de razas. Fue el onceno y último hijo,* mimado por todos y más por su madre. Pronto adquiere un gran amor por la lectura. Se identifica con, y contradictoriamente, rechaza los valores religiosos (véase la proyección en su obra). Larrea apunta que desde 1915 está reconocida la atmósfera de la tragedia, en la personalidad del poeta, bajo el signo de la cruz.

Un documento importante del pensar de Vallejo es su tesis académica de bachiller, *El romanticismo en la poesía castellana.* [3] El juicio crítico de Larrea es el siguiente: «En él Vallejo ha vaciado su propio romanticismo constitucional. Describe la naturaleza de su amor primero y un concepto de la poesía que ilumina lo que habrá de ser, de principio a fin, su experiencia de poeta». Resumen de las tesis: La idea del amor representa la exaltación religiosa en un puro fuego. El amor es supremo gozo, es martirio. El amor es el alma del mundo y todo lo grande de la vida es obra suya. Los hombres constituyen la esencia inspiradora y el objeto de la poesía. Larrea indica la influencia decisiva en César Vallejo de la muerte de su hermano Miguel. «En realidad se enfrentó como mediante un espejo, con la muerte de su otro yo; en alguna medida con su muerte propia» (p. 45). A partir de entonces un simbolismo enlutado se adueña de su imaginación poética (la muerte, la tumba, el ataúd...).

A este período corresponde la iniciación de su carrera literaria: Practicó en primera

[3] *Véase en la edición de Mejías Bacca, Lima 1954.*

* *Georgette de Vallejo asegura que fueron doce hermanos y proporciona sus nombres.*

experiencia el modernismo, influenciado por las lecturas y el sentir de Rubén Darío, Herrera y Reissig. Rubén siempre será una referencia. «Y Darío que pasa con su lira enlutada». Más tarde Vallejo desemboca en el simbolismo.

Larrea estudia el fondo temático sobre el que se formaba la poesía de Vallejo: el fermento indígena. «César Vallejo es un mestizo cargado de cholo, de apariencia casi cobriza. No hay indicios de inferioridad en su obra» (p. 46). La influencia de los amores reales: Tilia, su enamorada de Santiago.

La poesía es la biografía esencial del poeta, la escritura que permanece tras el choque del sentimiento y la experiencia, la creación que no cesa tras la lucha entre la realidad y el deseo. Larrea señala que *Los heraldos negros,* los poemas que lo conforman, se publica por lo general en la prensa de Trujillo y varios grupos de poemas, independientes de las secciones en que Vallejo los encuadró. Unos se distinguen por razones temáticas y otros en razón de sentimientos subjetivos.

Larrea explica la constitución racial de César Vallejo, buscando raíces míticas. De ascendencia cristiana semejante a Jesús que ve a su madre como a una Dolorosa. Se define como un Cristo pecador, de conciencia contristada entre las ideas de Dios, la muerte y la cruz. La otra rama de su raza es la incaica. (Véase la sección «Nostalgias imperiales»). En el poema «Huaco» (nombre de las viejas vasijas de cerámica) se identifica con la autoctonía incaica.

César Vallejo asume su condición racial, la dicotomía de dos culturas que en él viven y se aúnan. «Pero en los espasmos de su rebeldía el héroe se vuelve de inmediato contra Dios mismo. La contienda entre el amor ideal y el amor carnal, que no llega a fraguarse en unidad, le mueve a apuntar contra Dios el dedo deicida» (p. 56). Ve en Dios como origen del mundo el principio y fin de sus males. Creyente y desesperado, el odio dicta en él los versos de un dolorido enamorado. La blasfemia es entonces la oración primaria de un creyente que sufre y lucha, que en su desesperación cree. Vallejo es en el fondo un hombre religioso, un Prometeo trágico que robó la palabra sagrada, atado a la roca ancestral de sus creencias. Quiere romper las ataduras primarias, ser un hombre nuevo, un revolucionario. Se debate entre la tradición de raza y religión y la revolución del hombre moderno. Aquí reside su tragedia, la imprecación visceral que revienta en su poesía. «Como consecuencia de nuestro héroe, un tanto a la sombra de Nietzsche, le desafía a Dios a que se juegue con él la vida a una partida de dados» (p. 57).

Siempre han escandalizado, a las almas pacatas de la cultura establecida, las salidas de tono de los escritores nuevos, los desafíos blasfemos de algunos escritores que pronuncian lo que les dice su conciencia y no aquello que es de conveniencia. Hay una primera escritura que descubrimos en autores como Dostoievski, Nietzsche, Unamuno o César Vallejo —literatura de la de verdad— y una segunda escritura, en la cual se modifica lo que se siente y piensa —literatura de componenda, cortesana, donde prima la buena educación sobre la cruda verdad.

César Vallejo tenía en sí la tragedia de ser poeta maldito por decir la verdad no revelada, robada a los dioses al precio de su propia salvación. He aquí la heroicidad y el martirio que apunta Juan Larrea. El poeta, arrojado del paraíso, es un hombre que vive su propio infierno y que reconquista otra vez la luz, el conocimiento perdido, por su obra. Dios ama más a los inquietos, que se pierden en su búsqueda, que a los creyentes

abotargados con el consumo de la herencia divina. La sinceridad de Vallejo es conmovida oración antes que blasfemia: «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios: / pero tú, que estuviste siempre bien, no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él».[4]

La muerte y el amor, las dos experiencias más trascendentales de la condición humana, determinan la vida y obra de Vallejo. En agosto de 1918 recibe una gran conmoción con la muerte de su madre. En julio había fallecido Manuel González Prada, a quien había dedicado *Los dados eternos.* La madre, raíz de su existencia, mito originario y persistente en su obra, le era arrebatada. Se enfrentaba a la muerte, y no era la musa romántica, sino la oscura enemiga que le robaba a su madre.

El bello poema en prosa «El buen sentido» está dedicado a la memoria de su madre: «...Mi madre acuerda cartas de principio colorante a mis relatos de regreso. Ante mi vida de regreso, recordando que viajé durante dos corazones por su vientre, se ruboriza y se queda mortalmente lívida, cuando digo, en el tratado del alma: Aquella noche fui dichoso. Pero más se pone triste; más se pusiera triste».

Trilce es un hito importante en la biografía lírica de César Vallejo. Sobre este libro difícil y sugerente escribí: «*Trilce,* 1922, significa el paso por el vanguardismo y su superación: César Vallejo intenta la creación-destrucción de la lengua; descoyunta la sintaxis, desintegra las palabras, rompe las imágenes, que adornan o enmascaran. Como un Picasso de la escritura destruye la vieja poesía, sabida, manipulada, y la re-crea» (...).[5] Hay en él la invención de nuevas palabras, el descoyuntamiento de la sintaxis, una transgresión contra las normas ortográficas, la búsqueda de un simbolismo en los números. Juan Larrea escribe sobre *Trilce:* «Es un libro complejo, difícil, sembrado de enigmas y añagazas a partir de su título. A ello se debe que hasta ahora no haya sido comprendido tan bien como se debiera. Se le ha considerado siempre como una simple obra literaria y se han ensalzado sus anticipaciones cualitativas y hasta herméticas en el dominio de la lírica y el lenguaje» (p. 65). Para Larrea, albacea lírico y exégeta hermenéutico de Vallejo, *Trilce* es más que un texto poético. Libro complejo y simbólico, lo enjuicia así: «*Trilce* es en realidad la crónica de la vida profunda del autor que se va distanciando más y más de las emociones académicas adquiridas, al fin de sentir la realidad vital de un modo directo» (p. 65). De nueva vida y poesía unidas íntimamente en biografía lírica. El hombre es en la poesía y la poesía explica al hombre. El sujeto y el objeto se fusionan en César Vallejo, hombre y poeta.

Larrea reseña los hechos vividos por Vallejo en los tres años 1919-1922 hasta que publica *Trilce:* repercusión de la muerte de su madre que causa en el poeta un sentimiento de orfandad. La experiencia amorosa de Vallejo con la Otilia limeña que torció por mal camino. Preocupación sobre la regeneración del ser humano, empresa en la que el poeta se considera precursor. La conciencia del uno, su simbolismo; el uno y los seres realizan la unidad excelsa; el uno lo masculino, el cero lo femenino. En Vallejo hay una conciencia de poeta-héroe, intermediario entre los hombres y los dioses, sacerdote de la palabra y mártir, no la idea de escritor que ejerce su oficio y vive de él. Es un

[4] *Segunda estrofa de los «Dados eternos», poema dedicado a Manuel González Prada.*
[5] *En la crítica «César Vallejo obra poética completa» p. 400.*

creador destructor que busca un nuevo universo poético, el paraíso, del que una y otra vez es arrojado.

En sus indagaciones sobre los orígenes de *Trilce,* Larrea se remonta al n.° 33 de la revista *Alfar*[6], octubre de 1923 donde aparece el primer poema escrito por Vallejo, con anterioridad a los 77 de que consta el libro, poemas numerados del I al LXXVII. El título es *Trilce* y comienza: «Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / a donde nunca llegaremos» (...)

Otros acontecimientos en la vida del poeta: en 1922 apareció *Trilce.* Meses después el conjunto de prosas *Escalas melografiadas* y luego la narración *Fabla salvaje.* Se traslada a Europa en 1923. Llegó a París sin apoyos económicos, ni valedores literarios. Los dos primeros años son miserables. Luego consigue un empleo regular en una agencia periodística. Escribe crónicas para la revista *Mundial.* Se enfrenta con problemas humanos (el pan de cada día) de una forma descarnada. En España disfrutó de una beca de estudios para seguir la carrera de derecho. 1928 es una fecha decisiva en su vida que lo marcará profundamente. Sufre una crisis profunda, económica, psicológica y fisiológica. De su experiencia íntima y amarga extrajo la idea de que el único modo de corregir su situación, y la de todos en sus circunstancias, era la revolución social. En 1929 cambia su situación. Aparece en su vida Georgette. Tiene medios. Vive con ella en su departamento. Viaja a Rusia. Pero en 1930 César Vallejo es expulsado de Francia, por comunista. Se traslada a Madrid, donde presencia la proclamación de la República. Luego se le permite regresar a París. Hasta 1936 vive retirado a la sombra de su compañera. Su existencia fue un infierno. Por entonces compone piezas teatrales. En 1936 triunfó el Frente Popular en España. Este acontecimiento le hace despertar. En octubre sabe el poeta que está sonando para él la hora de la partida. Desde julio de 1936 hasta julio de 1937, el poeta sufre sacudidas muy encontradas: quisiera realizar grandes obras en beneficio de la causa popular. Meses después del estallido de la guerra escribe tres artículos para la prensa. Conversa, discute, asiste a reuniones y mítines en favor de la causa republicana. Viaja a Barcelona y a Valencia en los últimos días de 1936. De entonces, Vallejo dejó escritos dos textos: *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución.* Larrea vuelve a insistir en la unión vida-poesía que se da en Vallejo: «Los deseos metafísicos de partir, expuestos en sus poemas *París, Octubre 1936,* llevan consigo una correspondencia material, la de su propio cuerpo, su muerte» (p. 121).

El héroe César Vallejo se consume en el martirio. Como Cristo en Getsemaní, en la hora suprema de la angustia mortal, pide a España que le exima de su cáliz. No deberíamos olvidar nunca sus versos: «Si no veis a nadie, si os asustan / las lápidas sin punta, si la madre / España cae —digo, es un decir— /salid niños del mundo; id a buscarla!...»[7].

César Vallejo y el surrealismo

César Vallejo y el surrealismo[8] es, en palabras de Juan Larrea, más que un ensayo al uso tradicional, un documento, a pesar de que el texto contenga no pocos motivos

[6] *El poema, fechado en París en 1923. Dirigía la revista Julio J. Casal.*

[7] *Final de* España aparta de mí este cáliz.

[8] *Juan Larrea* César Vallejo y el surrealismo, *Visor, Madrid, 1976.*

París, 15 Setbre. 1929

Mi querido Juan,

Acabo de recibir tu carta, y te la contesto en seguida.
Celebro mucho que tu espíritu vaya rectificándose radicalmente. Así lo esperaba. Yo sé que de ti saldrá un hombre nuevo muy pronto. Tu semi llamado de nuevos y sucesivos e idénticos Larrea, está riquísimo. A tu vuelta, conversaremos largo. En cuanto a mí, estoy lleno de esfuerzos interiores por transformarme conmigo. Mis esfuerzos son titánicos, puesto que se relacionan también, con la mu-

Primera página de una carta de Vallejo a Juan Larrea

de estudio y reflexión. ¿Es una apología de César Vallejo? ¿Un pre-texto para explicar otros temas? Escribe Larrea en el prólogo: «De otro lado, y puesto que aquí se parte del significado de un poeta oriundo de esos cerros andinos en cuyos labios agónicos quedó resonando la súplica, *España aparta de mí este cáliz,* en principio no cabe sorprenderse de que sus obras den pie para que se examinen algunos de los temas cardinales de nuestros países y de nuestra época» (p. 8).

Juan Larrea documenta la dedicación y defensa de César Vallejo con los siguientes hechos: en agosto de 1959 se celebra un simposium sobre «César Vallejo: su vida, su obra, su significado». En sus sesiones intervinieron profesores y alumnos de universidades argentinas. Las ponencias y debates se recogieron en el 2° volumen de la revista *Aula Vallejo*[9], fundada entonces.

En agosto de 1965 se creó el Centro de Documentación e Investigación César Vallejo dedicado al estudio de cuanto se relaciona con el poeta peruano. Las funciones del Centro de Documentación son las siguientes: reúne y selecciona noticias sobre César Vallejo. Recoge toda la información, engrosando sus ficheros y archivos. Redacta, verso a verso, un diccionario del vocabulario poético de Vallejo. Prosigue la publicación de la revista y otras labores auxiliares.

En julio de 1967 el Centro de Documentación organizó un segundo Ciclo de Conferencias Internacionales sobre «El Humanismo de César Vallejo». El poeta era considerado una figura polémica por lo dramático de su existencia. Las circunstancias que rodearon su fallecimiento. Las pasiones que enciende en sus lectores. Estas consideraciones invitan a valorar al poeta desde diversos ángulos. Al estudio de distintas líneas interpretativas de sus poemas. A estimar la falta de unanimidad en la interpretación de sus textos.

La revista *Aula Vallejo,* se convirtió desde el primer número en «auténtico órgano de discusión en diversas direcciones». El 2.° de los volúmenes, donde se recogieron las Actas del primer simposium, contenía los gérmenes de algunas disposiciones polémicas que con el tiempo fueron creciendo en discrepancias. El volumen siguiente, números 5, 6, 7, se dedica a desvirtuar algunas afirmaciones, lo mismo literarias que de otro género. El grueso volumen (números 8, 9, 10) publica conjuntamente las Actas y debates de las Conferencias Internacionales de 1967. También incluye un extenso apéndice, escrito por Larrea y titulado: «Respuesta diferida sobre César Vallejo y el surrealismo».

Larrea intentaba evitar que prosperasen algunas afirmaciones del Dr. Coyné, no sólo discutibles, dedicadas más que a estudiar la calidad y proyección de la obra vallejiana, a hacer apología del surrealismo francés y de su personaje capital, André Breton, sugiriendo la prioridad y superior importancia del movimiento galo sobre la actitud humanista de Vallejo. También se proponía corregir notorias y a veces considerables faltas de información y reexaminar la validez de algunas perspectivas sobre el significado de nuestro mundo español e hispanoamericano, puesto en entredicho.

Pues bien, este documento, es el que reproduce el libro *César Vallejo y el surrealismo;* texto que debido a la demora de las prensas universitarias en la publicación de

[9] *La revista* Aula Vallejo *ha tenido 13 números encuadernados en gruesos volúmenes.*

las Actas y la «Respuesta diferida», se dio a conocer, previamente, en un ensayo más corto, en la revista de la *Universidad de Córdoba,* con el título «César Vallejo frente a André Breton» [10]. Larrea advierte que el lector del volumen *César Vallejo y el surrealismo,* no dispone ni de este último ensayo, ni de las actas de la conferencia donde figura la intervención de André Coyné. [11]

En *César Vallejo y el surrealismo,* Juan Larrea llega a las siguientes conclusiones: «En suma, el esquema de mi convencimiento actual es idéntico al que exponía ya a Vallejo en nuestras conversaciones de 1923-33». Amistad, mutuo conocimiento, afinidades electivas que se manifiestan en sus palabras: «Nuestros denominadores comunes: poesía de absoluto desafío vital y mental, la sierra del Perú, donde había nacido mi hija con calificaciones muy especiales; España, donde mientras tanto, él había presenciado el nacimiento de la República, las antigüedades de su pueblo aborigen; más nuestra amistad tan infrecuente por el tono de honda e ilimitada confianza fraterna y los vínculos de *Favorables* y la publicación de *Trilce* en Madrid» (pp. 142-143). He aquí, en enumeración caótica, como la misma vida, una confesión de biografías compartidas, el resumen de dos poetas complementarios en inquietudes y obras. Sin embargo, las vidas de César Vallejo y Juan Larrea, si paralelas un tiempo, hasta la muerte de Vallejo, no fueron idénticas. (El verdadero paralelismo sería la identidad. Dos trayectorias paralelas, idénticas, son la misma trayectoria). Larrea comprendía que, a pesar de la identificación vital y comunión estética, Vallejo era único y distinto. Larrea hace el siguiente examen de conciencia: «Como consecuencia, varias veces intenté descubrir en el desarrollo del destino de César alguna manifestación del mismo orden translógico que había modulado mis actividades y transcendido a dosis progresivas mi conciencia de la realidad a partir sobre todo del Perú» (p. 143). Larrea confiesa el fracaso de estas tentativas. Vallejo era un hombre trágico que asumía su poesía como vida y su estética como revolución, poesía con revulsivo para cambiar la realidad. Hombre marcado por el nacimiento y por la vida. Rebelde interior, vital y agónico. Hombre señalado (amargado) por decir la verdad del pueblo, por romper las cadenas de oro de la poesía pura. El amigo, es primero amigo, y nunca descubrimos en él a la persona extraordinaria, al héroe, al genio, porque son desmesuras que impiden el conocimiento verdadero. La ausencia, la muerte devuelve la figura mítica del amigo, ahora, tan desproporcionada, tan desconocida. Esta impresión debió sentir Larrea cuando escribió: «Los indicios de su significación trascendental sólo empezarían a traslucirse en función de las circunstancias, a raíz de su fallecimiento y de la lectura de *España, aparta de mí este cáliz* y de otros poemas póstumos». (p. 143)

¿Cuál es la imagen real de un poeta? ¿El hombre que fue en vida o la figura mítica que se recrea tras su muerte? El hombre y la poesía están íntimamente unidos en el poeta, como sujeto y objeto comunicantes. Sin embargo, con el tiempo, el hombre es olvidado en la historia biográfica, en la anécdota, y permanece la obra.

Juan Larrea en su deseo de esclarecimiento, de exaltación también, considera a César

[10] *Véase Revista de la Universidad de Córdoba, julio-octubre de 1967, pp. 797-858.*

[11] *De interesarle al lector, debe procurarse el volumen que contiene los números 8-9-10 de las* Revista Iberoamericana *de la Universidad de Pittsburg donde posteriormente se publicó.*

Vallejo como un poeta mítico, proteico. Vallejo no es un fingidor, ni un minucioso orfebre de sus versos que ajeno y solo vive en su torre de marfil. Es más que un poeta revolucionario, recreando su vivir trágico, desdoblado en escritura: vida y poesía, son carne y alma, amasadas. «La figura de César Vallejo corresponde, sin duda, a un concepto distinto al que el común sentir designa con el vocablo poeta. No es un cantor sino un instrumento de la poesía viva.» (p. 143) Larrea resume: «César Vallejo se expresa por medio de las palabras, y su persona es la encarnación vivida de su poesía». Vallejo es pues, un poeta actualísimo y anacrónico. Vigente por su obra, inagotable, siempre nueva en interpretaciones, actualizada en nuevas lecturas. Anticuado por vivir su poesía hasta la tragedia personal, en una época en que el poeta ya no es un mediador entre los hombres y los dioses, sino un personaje mediocre y hasta vulgar, un fingidor, que vive otras existencias complementarias. En un tiempo en que triunfa la apariencia sobre la verdad, la conveniencia sobre la conciencia, la sinceridad brutal de Vallejo parece energuménica, tan exagerada. Vallejo es un autor de primera escritura, a flor de alma, directo, sincero. En la moda, falsamente culturizante, profesional, triunfa la segunda escritura del ornato y la conveniencia, las buenas formas del escritor de salón, falso, enmascarado y brillante.

Del surrealismo al Machu-Picchu

Del surrealismo al Machu-Picchu [12] es un libro de exégesis literaria, pero también una defensa implícita de César Vallejo. Larrea divide el libro en tres partes: 1.ª El ensayo «El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo». 2.ª «Carta a un escritor chileno» (Raúl Silva Castro) y la 3.ª «Machu-Pichu, piedra de toque», ensayo poético dedicado al conocimiento de la mítica ciudad. Los tres trabajos tienen por denominador común a Pablo Neruda quien en su conferencia *Viaje al corazón de Quevedo,* publicada en 1947 sostiene: «De los genios poéticos nacidos en nuestra tierra virginal dos son franceses y dos son afrancesados». Se refiere a Laforgue, Lautreamont, Darío y Herrera y Reissig. Larrea arremete contra Neruda y defiende a Vallejo y a Huidobro: «Lo probable, por tanto es que si Neruda ha sacado a relucir estos cuatro poetas geniales franceses o afrancesados, eliminando a los poetas claves, como Vallejo, Huidobro, etc., así como a todos los anteriores, es para definirse implícitamente a sí mismo como el único poeta genial verdaderamente americano» (p. 10).

¿Qué es el surrealismo? ¿Un «ismo» más, una moda literaria? ¿Surrealismo o sobrerrealismo? ¿Lo que subyace por debajo de la realidad, la infrarrealidad o lo que está sobre ella? ¿Patología o ilusión? Destrucción de la lógica, creación de una nueva realidad del subconsciente, revolución. Se renegaba de las normas exteriores, pero aparecían los demonios interiores... Larrea defiende al movimiento y lo sitúa fuera de posibles desviaciones: «El surrealismo nunca ha pretendido ser, ni en lo fundamental ha sido una moda literaria destinada a adornar el ocio complacido del lector», sino la expresión del deseo pronunciado en Occidente de «*practicar* la poesía integrando la persona dentro del fenómeno poético; de adentrarse por los vericuetos del ser en busca de un

[12] *Juan Larrea,* Del surrealismo al Machu-Picchu, *Editorial Joaquín Mortiz, México D.F., 1967.*

nivel de conciencia que conjugue sueño y realidad; de revolucionar psicológica y socialmente, colectando las aguas subterráneas de la tradición y prolongando las experiencias individuales más atrevidas, el mundo de que es producto subversivo» (p. 17).

¿El surrealismo es un humanismo? Este movimiento literario está formado por fuerzas contradictorias. Por una parte es hijo de la descarnada vanguardia, iconoclasta, desalmada. Por otro lado influyen en su filosofía interior los grandes maestros que transforman la conciencia del siglo XX: Nietzsche, Marx y Freud [13]. Subyacen en la infrarrealidad, caóticamente, el nihilismo, la revolución social y el concepto de psicopatología de la vida cotidiana. Esta filosofía es, por supuesto, asistemática, emocional. Los poetas escriben desde el corazón. André Breton en *Position politique du surréalisme* escribió: «Transformar el mundo, dijo Marx: cambiar la vida, dijo Rimbaud; para nosotros, esas dos consignas son una sola [14]. Pues bien, ningún poeta más cerca de estos supuestos que Vallejo, quien había asumido plenamente la poesía y la revolución como forma íntima de vida. Lo que en los autores franceses, Aragon o Breton y hasta Gide, podría entenderse como esteticismo o «gauche divine» de pose intelectual, era en Vallejo vividura dramática, convencimiento. El surrealismo francés era una moda literaria. Vallejo asumía en su vida y obra la subversión lírica. ¡Qué distinto es el comunismo visceral de los desheredados, de los hijos de nada, que el comunismo ortopédico y de salón de aquellos que juegan a hacer la revolución dentro de sus coordenadas burguesas! Vallejo no podía asumir la pirueta, la contradicción de Breton cuando escribía: «Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte» [15]. Para Vallejo vivir y escribir eran coincidentes, vida y poesía se alimentaban mutuamente, no escapaban a la alienación, se humanizaban. Sin duda Vallejo tenía una ingenuidad provinciana respecto al gran mundo de los autores franceses. Creía en lo que escribió, como luego Miguel Hernández.

El surrealismo es un movimiento, casi francés, que en España daría más tarde frutos bien sazonados en poetas como Aleixandre o Cernuda. En el mundo hispánico se producen otros movimientos vanguardistas como el ultraísmo o el creacionismo. Cansinos Assens y Guillermo de Torre consideran la fecha de 1918 en que llega Huidobro a Madrid como fundamental para el cambio en los gustos literarios. Hasta entonces, el modernismo, todavía coleando. El ultraísmo y el creacionismo, pese a los estudios a ellos dedicados, aún no han sido lo suficientemente valorados. La vanguardia es considerada apenas como una anécdota en la historia de la literatura española, un paréntesis entre el modernismo y la generación de 1927. De la catástrofe valorativa se salvan los nombre de Huidobro, Larrea, Gerardo Diego, Borges... Pero no se ha estudiado lo mucho que deben los poetas del 27 a sus precursores, sobre todo en lo que se refiere a la imagen y a la metáfora. [16]

[13] *En el conocido libro de Henri Lefebvre:* Hegel, Marx, Nietzsche ou le royaume des ombres *falta Freud. Marx, en realidad es la izquierda de Hegel, su prolongación.*

[14] *André Breton:* Position politique du surréalisme, *p. 97.*

[15] *André Breton: Al final de* Manifeste du surréalisme.

[16] *Remito a mi trabajo «Gerardo Diego, Poesía y crítica», n.° 448 de* Cuadernos Hispanoamericanos, *pp. 7-24.*

Roberto Paoli en su libro *Mapas anatómicos de César Vallejo* escribe: «No tenemos la seguridad que fueran las revistas españolas *Grecia* y *Cervantes* u otras, las que cayeron en manos de Vallejo. El hecho es que él debió sufrir en los años 20-21, el impacto del ultraísmo, entre cuyos supuestos figuraba el rechazo de lo anecdótico, de lo sentimental, de lo autobiográfico, de lo ornamental; la eliminación de las conexiones lógicas del discurso; las novedades tipográficas; y otras cosas más» [17].

Algunos supuestos, no todos. La poesía de Vallejo es humanizada y no rechaza la biografía personal, sino que se alimenta de ella. Enlaza espiritualmente con el surrealismo. «El surrealismo es búsqueda de una vía de conocimiento y de salvación, está atento a todo lo que eleva al hombre sobre sí mismo, o, al menos, a lo que parece llevarlo fuera de sí mismo». [18]

Juan Larrea en sus libros *Del surrealismo al Machu-Picchu* y en *César Vallejo y el surrealismo* sitúa al poeta peruano en este movimiento que tiene nombre más universal y lo prolonga hasta el continente americano. Si la trascendencia surrealista «pareció enfocarse geográficamente hacia la U.R.S.S., es decir, hacia la equidistancia plana entre Oriente y Occidente, en realidad apunta de un modo decisivo hacia el Nuevo Mundo donde esa equidistancia se resuelve en esfera. En este nuevo continente se ubica el solar de la Realidad. En él el Occidente se sublima en Universalidad rindiendo su profecía y su legado» (p. 73). Hay un fervor religioso, casi mesiánico en las palabras de Juan Larrea. También mítico, iniciático. Hay otra realidad superior, en el sueño o en la videncia. Experiencias que entroncan a Rimbaud con Nerval y Novalis y que se hallan en relación estrecha con el super-yo de Freud. Breton en el primer *Manifiesto del surrealismo* había escrito: «Creo en la solución futura de estos dos estadios, tan contradictorios en apariencia, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad* si es factible denominarlo así». Sin duda América es una realidad nueva donde a la realidad geográfica se superpone una realidad mítica, maravillosa, de tanta trascendencia para la nueva literatura hispanoamericana. América es la nueva tierra, el paraíso re-encontrado: «He aquí un resultado al que se llega por unanimidad: por el alma única de la tierra —el cielo o el cosmos— que llama al postigo de la conciencia a través de los poetas que poseen esa supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento» (p. 91). Larrea traslada el mundo mítico a América. Y son los poetas los que conducen por el camino iniciático. Cita César Vallejo en sus versos: «¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno / por todos! / ¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!». Larrea sitúa la nueva ciudad elegida, axial, en Machu-Pichu, piedra de toque: «El renombre del Machu-Pichu ha traspuesto ya todo posible paralelo. Cualquier americano seminstruido sabe que en ciertos parajes de su espacio natural, donde por lo común no ha puesto sus plantas todavía, se muestra uno de esos raros fenómenos en los que lo humano parece haberse conjugado con lo cósmico en términos inexplicablemente excepcionales, únicos» (p. 133). En su tarea de mitificación, Larrea sitúa el altar sagrado del Nuevo Mundo en el Machu-Pichu, lugar único de resonancias arcaicas de lo humano, de la naturaleza exuberante y lo divino. Falta

[17] *Roberto Paoli:* Mapas anatómicos de César Vallejo, *Universitá degli Studi di Firenze, 1981, p. 49.*

[18] *Ferdinand Alquié:* Philosophie du surréalisme, *Ernest Flammarion, París 1965, traducción española en Barral Editores, Barcelona 1972, p. 33.*

el sacerdote para la ceremonia de la consagración o el sacrificio. ¿César Vallejo, heredero de los incas? Larrea elige a Rubén Darío y a César Vallejo: «En éste y otros aspectos, el Universo de Darío, quien por el amor humano ha llegado al divino, así como el complementario de César Vallejo, son, aunque quizá menos prácticos en lo inmediato, sumamente superiores. El vivir físico del mundo se completa en él y transfigura con el metafísico de alas de sombrero para arriba» (p. 179).

Larrea cita el texto de César Vallejo *Los incas redivivos* [19]. En dicho ensayo se ocupa del Machu-Pichu. Larrea escribe sobre Vallejo: «Es el poeta que nos faltaba y que se diría surge espontáneamente de lo oscuro para emitir su opinión en este pleito de significaciones, fuera al parecer del espacio y del tiempo» (p. 216). El Machu-Picchu es el lugar sagrado y telúrico, ciudad axial, donde Vallejo, y también Larrea, se siente iluminado: «Tierra y cielo parecen allí haberse aliado al sueño de los hombres, para esculpir en talla directa sobre la inmensidad de las alturas una verdadera ciudad de Dios. Vallejo, sacerdote de lo telúrico, poeta cósmico y humano, abraza la causa comunista. ¿Por qué? Responde Larrea: «Porque para Vallejo, los dos mundos, el material e histórico y el espiritual o poético, fuera del tiempo y del espacio ''circunstancial y trascendental'' distaban de excluirse».

El significado de la vida y obra de César Vallejo es sintetizado en varios puntos por su panegirista (p. 218): 1° Según Larrea, César Vallejo fue el poeta sucesor y complementario de Rubén Darío. Pese al compromiso, «lejos de renegar de Darío y no obstante el descrédito literario en que estaba cayendo su estilo modernista, fue aquel ''Darío de las América celestes'' la luminaria poética que a Vallejo le acompañó hasta su hora postrera». 2° Antes de los cuarenta años se interesa César Vallejo por el hombre y la suerte infeliz de la raza humana. 3° Representa un mesianismo espontáneo y genuino desde el comienzo. 4° Vallejo piensa en París y en América desde el comienzo de su obra. 5° Es desde sus orígenes sustancialmente comunista. 6° Su amor es universal, totalitario, cósmico. 7° Vallejo, desde su primer texto muestra una potencia espiritual capaz de constituir una nueva psicología en la cual la imaginación creadora influye poderosamente sobre la inteligencia del hombre. 8° Al cabo de su muy angustiada vida, Vallejo muere mesiánicamente, el día de viernes santo de 1938. (Así su vida trágica se consumía, se consumaba).

Juan Larrea mitificaba a su amigo y compañero, tarea inusual, por estos pagos de envidia cainista. Mitifica al hombre y al poeta. César Vallejo es considerado como un sacerdote de la poesía. Por ella se inmola y por la humanidad. En un plano actualizado, literario, cabría considerar a César Vallejo como un poeta del surrealismo humano, visceral. Poeta de la realidad interior, desgarrada, del hombre problemático, frente al surrealismo francés, exterior, deshumanizado, mucho más literario que vital.

César Vallejo, del surrealismo a la universalidad, poeta de lo intrahumano. Poeta dolorido por la garra mortal de la existencia sentiente de su propia problemática desahogada en carne de poema. Para él la poesía no es diversión, arte meritorio para la burguesía que paga. Escribe desde su soledad desesperada para salvarse en y con los otros. Para co-fundirse con el pueblo y ser voz activa, conciencia. César Vallejo es un poeta incómodo, no asimilable por la cultura profiláctica. Ojalá que el homenaje sirva para

[19] *Fechado en París en enero de 1935.*

entenderle mejor, tal cual es, hijo de una raza trágica, mestizo de sangres encontradas, rebelde como un héroe antiguo, esperanzado en su desesperanza. Hombre solo y solidario, poeta exigente y ciudadano de un mundo que soñó más libre y justo. César Vallejo, en su desazón por la verdad, desconfiaba no ya de las metáforas, sino de las mismas palabras que destruía con dolor en busca de lo esencial. Amaba a Rubén Darío y al modernismo de donde él partía en *Los heraldos negros.* Pero la literatura es siempre una superestructura de la lengua. Todo arte es una hermosa mentira que esconde la verdad escueta. Vallejo destruía el arte que tanto quería, era poeta, para volver a la lengua primaria, a veces al lamento o a la imprecación, a la congoja y desazón del alma animal, arrojada al subconsciente por la técnica y la cultura de este siglo. Tanto deseo de verdad en su descarnada poesía parece exageración o postura. Pero César Vallejo era un hombre auténtico, es decir, un héroe trágico, un poeta de la verdad en un mundo de actores, peleles y autómatas. Ser César Vallejo, hombre muerto, poeta vivo, le costó bien caro. Llegar a las simas interiores, conocer la marginación, la lucha implacable por la vida, la muerte prematura en el cáliz como víctima que se inmola para salvar a una España fratricida. Demasiada tragedia para una época bufa que resulta tragicómica. Larrea, aunque lo parezca, no exagera en su labor de panegirista. La mejor poesía de Vallejo es difícil y desafiante. No gana aplausos. Deja un sabor a muerte, a nada y amargura. Abandona al lector a la única soledad desesperada donde nace la esperanza de los otros como necesidad y salvación. Se destruye la armonía ya sabida y conformista, aparece el verso inesperado, la palabra como un muñón, los sonidos chirriantes. ...Es una poesía nueva que en el contexto de la creación como una revolución adquiere un nuevo significado. César Vallejo es de los escasos poetas que ha llegado al fondo estremecedor donde está el infierno, la sub-realidad y a partir de esa experiencia trágica ha reconstruido un universo poético. Por eso no resulta fácil al lector caminar junto a César Vallejo hasta sus abismos interiores. Como guía está Juan Larrea, un Virgilio amigo para bajar hasta la poesía difícil de Vallejo y no perderse.

De Rubén Darío a César Vallejo

La imprenta es un río que no cesa, de textos y pre-textos. La literatura es el opio de los profesores y críticos, quienes generan una nueva literatura con-textual, que en ocasiones ahoga o minimiza la obra originaria. Vallejo, nombre señero de la lírica hispánica, ha sido asediado por los exégetas o los comentaristas.[20]

Recientemente se ha publicado el libro de Juan Larrea *Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana*[21]. Larrea considera al poeta como un vidente. «Así comprende en aquel tiempo Rubén Darío el oficio de poeta como vaticinador y clave del futuro». (p. 33) Lo exalta y lo compara con San Juan Evangelista, el autor del Apocalipsis y con el divino Dante. Larrea transforma la poesía en visión celeste, en teología, y bajo esta perspectiva, que a algunos les puede resultar peregrina o aventurada, enjuicia la obra del maestro mágico y mayor poeta de América: «A fuerza de juventud y luego de invo-

[20] *Véanse entre otros los trabajos de Luis Monguió, Xabier Abril, Francisco Izquierdo Ríos, André Coyné...*
[21] *Juan Larrea,* Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana, *Pre-textos, Valencia, 1987.*

car al Verbo infinito, Rubén se ha colado de rondón en el recinto de la Teología. Por coherencia espontánea ha aludido a Juan de Patmos y a Dante Alighieri los dos más altos genios poéticos-proféticos de los círculos cristianos, antiguo y medieval».

Ya vimos, anteriormente, cómo Larrea elegía a César Vallejo como sucesor de la poesía de Rubén Darío valorándolo por encima de otros como Neruda o Huidobro. En este libro vuelve a subrayar: «...quiero indicarles que en nuestros días ha existido un verdadero poeta ganado al maestrazgo clarividente de Rubén, idealista del Obrero revolucionario con proyección a un mundo trascendental: César Vallejo». (p. 43) Juicios y epítetos que dedica a Rubén les dedica también a Vallejo y viceversa. La poesía, modernista o comprometida es proyectada a una realidad superior, trascendente. Los poetas son mitificados al poeta visionario, redentor, resumen y cifra de culturas y religión. «Rubén es un producto teleológico de su época, en relación con la corriente teleológica del judeo-cristianismo hacia la universalidad: proviene de la causa final que es al mismo tiempo la inicial». (p. 57)

Para Larrea, Rubén Darío, como luego César Vallejo es más que un poeta. La belleza es trascendida a teleología (doctrina de las causas finales), a una mística del logos, más que a una filosofía razonadora. Teleología, fin (y principio) del verbo. Larrea une en un mismo principio y final la «poiesis» y el Apocalipsis. He aquí la poesía como metafísica, situada más allá de lo real, como indagación del alfa y omega del universo, también como revolución en Vallejo (La creación es la revolución silenciosa y perenne del poeta solit(d)ario). En Darío la revolución era principalmente estética. En Vallejo, además de estética (prolongaba a Darío), era ética. En Vallejo la poesía, de raíces modernistas, se humanizaba.

Larrea sistematiza el nuevo uni-verso de Rubén Darío en una serie de conceptos que de algún modo podrían servir también para César Vallejo, ya que en su visión crítica y cosmológica lo considera el sucesor:

> Existe un Nuevo Mundo en inminencia, en el que van a resolverse las grandes incógnitas y contradicciones, y la vida va a existenciarse en acuerdo pacífico o concordia dentro de un régimen activo de libertad.
>
> Se trata de un Tiempo Nuevo, Edad de Oro, Aurora de Luz... de substancia poética.
>
> De otro modo: se trata de una Cultura Nueva, correspondiente al Nuevo Mundo y a las grandes esperanzas que hacen posible tal concepto.
>
> Este Nuevo Mundo forma una unidad compuesta de Norte y Sur. El primero de estos términos se halla dotado de democracia política con prosperidad de los valores materiales. El otro es dado sobre todo a los valores tocantes a la sensibilidad poética profunda, a lo espiritual o subjetivo.
>
> A la latinidad le incumbe la visión del alba futura o esclarecimiento de la Conciencia correspondiente a la Cultura Nueva.
>
> La realización de estos conceptos teleológicos exige la intervención oportuna del deux ex machina capaz de operar la transfiguración o mutación precisa. Esta catástrofe apocalíptica ha de ocurrir en nuestro siglo. El Apocalipsis tiene en último término razón. Se dispone a venir Aquel que fue allí anunciado. (p. 59)

Lo anterior es más que un manifiesto poético. Es teleología, mística, revolución interior. No es un sistema filosófico pues más que al raciocinio va dirigido al corazón. Es un programa de estética, pero también una llamada a la conciencia. Utópico y revolu-



cionario. Aspira a la libertad, a un tiempo nuevo (eterno mito de la edad dorada, del paraíso perdido), a una nueva cultura de la hispanidad. También habla de un Apocalipsis final. En esta nueva parusía confluyen lo mítico y lo profético como telemensajes de la poesía.

La exégesis de Larrea es tan interesante como arriesgada. Se aparta de los postulados críticos de uso. El texto es ultratexto (más allá del texto), no pre-texto, ni pos-texto. Su lectura de Darío o de Vallejo es «otra» lectura, no la interpretación usual. Se «mete» en los textos y en los poetas y se hace su defensor más que su crítico. Su exégesis es apasionada en medio de una crítica que presume de pruritos profesionales. El crítico ha de ser un lector apasionado y razonante que con-viva con el autor y cree con-texto, crítica creadora, con valor estilístico en sí misma que ayude y no aburra al lector.

Larrea distingue dos modos de creación artística siguiendo a Jung; el psicológico y el visionario. Considera a Rubén Darío y a César Vallejo poetas visionarios [22]. El poeta sería el mensajero del inconsciente colectivo que se transforma en experiencia viva y tiende a dominar la zona consciente de la época. Más importante que el poeta es el mensaje. El artista debe sacrificar su deseo de felicidad y entregarse a la pasión inexorable de la creación. «Es el mensaje el que, a fin de exteriorizarse y en el seno de una psicología de campo, instrumenta a Darío. Y dicho mensaje es algo que pudiera hallarse implícito en el alma de los americanos, aunque sea inconsciente para cada uno de ellos, en cuanto que es cosa que late en su inconsciencia colectiva. Ocurre lo mismo en el caso de Rubén que en el de Vallejo cuya experiencia según pudo apreciarse, se engarza en la línea dariana». (p. 73)

Darío y Vallejo son mensajeros de la raza hispánica, cruce de pueblos y culturas, mestiza y doliente, esperanzada. La poesía es también palabra iniciática y liturgia de imágenes, meta-poesía, mensaje. El poeta revela aquello que está tapado por la realidad cotidiana y anuncia el Apocalipsis como una revolución poética contra el tiempo viejo en busca del principio, un tiempo nuevo donde sea posible la edad de oro, el paraíso perdido. El universo poético abierto por Darío, su revolución poética se cierra en la revolución poética y humana de Vallejo, en la parusía final del paraíso perdido y encontrado (conquistado). Larrea resume así el sentido de Rubén como hombre y poeta, consideración que también vale para Vallejo: «En pocas palabras, Darío se nos aparece como el poeta-profeta de la crisis universal de la cultura, contemplada desde nuestro ángulo. Desconocerlo equivale a desconocernos a nosotros mismos. Su problema esencial es nuestro problema». Lo hemos ignorado porque nos ignorábamos. Empezamos a darnos cuenta de él en cuanto empezamos a darnos cuenta de nosotros mismos, esto es, en cuanto comprendemos que, como gérmenes de Mundo Nuevo, nuestra razón de ser efectiva reside en el porvenir. Esto es lo que entonces, como le es obligado, justifica a través nuestro a Rubén Darío.

América (y el mundo entero) debe leer el mensaje de sus poetas-profetas, de Rubén Darío y César Vallejo. Larrea es el exégeta, más que crítico, el defensor de este mensaje, que es nuevo y verbo, poema y revolución. Este mensaje escuchado y vivido, dará res-

[22] *Ideas expuestas por Larrea en una conferencia sobre César Vallejo y publicada por el Centro de estudios vallejianos de la Universidad de Córdoba (Argentina).*

puesta a la crisis de nuestro tiempo, viejo y caduco que espera una nueva epifanía: «Todo ello significa, en términos culturales, que la crisis de nuestra época está viviendo en nosotros, es decir, en el Hombre, la suprema etapa del proceso que como el de los místicos, se proyecta al Ser Universal. No es otro el tema genuino de nuestro tiempo paradójicamente existencialista». (p. 185)

Para Larrea la nueva cultura americana debe construirse a partir de la palabra de sus poetas, desde el verbo que también es el ser. Para él, en el principio fue la palabra y no el caos. El mundo viejo, sumido en el caos sólo puede ser salvado por la palabra mesiánica de sus poetas-profetas como Rubén o Vallejo. A la mente científica y cuantitativa opone la mente (alma y corazón) ético-estética. Larrea, poeta al principio de su trayectoria vital y luego ensayista creador, participa en la profecía de sus poetas amados cuando al final del libro escribe. «Estamos al borde mismo de la Cultura Nueva, equivalente a una especie humana nueva, que por cuantas partes se mire pone a la Conciencia Cultural en presencia del Ser Absoluto. El verbo ha hablado, ha emitido su palabra destructora de la situación histórica precedente, dando prueba de presencia de su ser más allá de tiempo y espacio». (p. 186)

Juicios críticos sobre Larrea

El enfoque de Larrea sobre la cultura y la poesía ha tenido defensores y detractores. Cito entre los primeros a David Bary [23] y entre los detractores a André Coyné. [24] David Bary recoge opiniones de Vittorio Bodini [25] quien señala que Larrea es el padre desconocido del surrealismo en España, de Luis Felipe Vivanco [26] quien indica que a «Larrea se debe un profundo cambio de rumbo» en la poesía de la generación de 1927. David Bary subraya que los cambios que se hicieron notar hacia 1928 y 1929 en la obra de Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda y otros, se anunciaron primero en los escritos y actividades de Larrea. Destaca el gesto de Larrea de «entrar en poesía como quien entra en religión», su renuncia a una vida acomodada y viaje a París donde su amigo Vallejo funda la revista innovadora *Favorables París Poema.* En el número uno publica su manifiesto de 1926 «Presupuesto vital». Allí ya expone su concepto del artista; es «quien se inmola a la atracción y repulsión que entre sí experimentan inteligencia y sensibilidad». De esta guerra nace la creación, el poeta se inmola, abdica de su voluntad soberana. Son ideas primigenias de Larrea que luego aparecen en otros escritos, en los estudios sobre Darío o Vallejo. También señala Bary la importancia que tienen para

[23] *David Bary,* Lo que va de siglo, *Pre-textos, Valencia 1987, véanse los capítulos VII y VIII, pp. 83-99. Del mismo David Bary:* Larrea: poesía y transfiguración, *Planeta, Universidad Complutense, Barcelona, 1976 y «Sobre la poética de Juan Larrea», en* Cuadernos Hispanoamericanos», *números 322-323, abril-mayo de 1977, pp. 1-14.*

[24] *André Coyné mantiene una vieja polémica con Larrea que llega hasta el número 448, octubre de 1987, de* Cuadernos Hispanoamericanos, *donde publica el trabajo «Moro entre otros y en sus días», texto y pretexto de varias notas extensísimas donde responde y critica a Larrea.*

[25] *Vittorio Bodini: «Introduzione a Juan Larrea», Versione celeste, (Torino, Einaudi, 1969). Este texto había sido publicado primero en Bodini:* I poeti surrealisti spagnoli, *Einaudi, Torino, 1963.*

[26] *Luis Felipe Vivanco, «La generación poética de 1927», en Guillermo Díaz Plaja,* Historia General de las Literaturas Hispánicas, *VI, 511.*

el poeta Larrea las artes plásticas[27] «Vista la trascendencia de las imágenes visuales dentro de las estructuras mentales larreanas, es perfectamente natural la gran atención que presta Larrea a las artes plásticas».

En el número 448 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre 1987, aparece un trabajo de André Coyné «Moro entre otros y en sus días»[28] que le sirve como pretexto, sobre todo en las notas, tan extensas, para continuar una vieja polémica con Larrea sobre el tema de César Vallejo, y el surrealismo. Sucede que Juan Larrea ya no está aquí para contestarle. Coyné retrotrae viejas polémicas que se remontan a las «Conferencias vallejianas internacionales» de julio de 1967. Coyné no comparte las tesis críticas de Larrea: «Desde que abandonó la ''poesía'' por la ''teleología'', ya vimos que si Larrea siguió leyendo a los ''poetas'' fue en busca de elementos para sus investigaciones histórico culturales, susceptibles de apoyar lo que denominé su ''sistema''»[29]. A Coyné le interesa la poesía y no la teleología. Es un crítico ortodoxo, académico y no comparte los puntos de vista de Larrea, para quien la poesía es un metalenguaje místico y la palabra signo trascendente. «Las tesis teleológicas de Larrea siempre me han parecido adolecer de dos defectos mayores: su excesivo españolismo y el que constantemente entreveren el elemento moderno con el elemento tradicional»[30]. La polémica de Larrea-Coyné nació con Vallejo. Toda la larguísima nota 50 habla de menosprecios y viejas heridas no cicatrizadas: «En realidad cuando de «vallejismo» hablaba y lanzaba convites a ''vallejistas'' de acá y de acullá, Larrea establecía dos planos: uno inferior en el que se movían los demás, todos los demás, y en el que ocasionalmente él intervenía para aportar un dato, apoyar o rectificar una interpretación; y otro, muy por encima del primero, que era su dominio exclusivo, donde no toleraba que alguien más pretendiera incurrir, salvo que fuese con ánimo de aplaudirle». El tiempo pasado no ha hecho olvidar todavía aquellas hieles. Esta cita nos sirve para entrever a Larrea en su oficio de sacerdote —crítico, metapoeta que ha renunciado a la poesía para trascender a una cultura superior de iniciados, a la teleología. Bary indicaba la importancia de Larrea como poeta innovador, su influencia en la poesía española del 27. Larrea, un poeta estimable, renuncia a su propia poesía para ser crítico o exégeta de grandes poetas como Rubén Darío o su amigo César Vallejo. En este gesto hay también humildad y mérito. ¿Se consideraba Larrea heredero espiritual de Vallejo? Sí lo era. Por su amistad en los años decisivos de París donde co-crearon la revista *Favorables-París-Poema*, por sus afinidades electivas. En la polémica sobre César Vallejo y el surrealismo, ya Larrea había renunciado a la vieja cultura europea (a lo francés) para entregarse a la nueva cultura americana. André Breton sólo representaba postulados estéticos, viejos, frente a César Vallejo que ofrecía una nueva vía estético-ética. Breton era el poeta de manifiestos y tertulia (condición a la que Larrea ya había renunciado) y César Vallejo era el poeta-profeta que siguiendo la lira de Darío pregonaba la revolución creadora de América.

Amancio Sabugo Abril

[27] *Véase «Pintura y nueva cultura» en Juan Larrea y Herbert Read:* Pintura actual, *Universidad Nacional, Córdoba, Argentina, 1964, p. 63.*

[28] *Véase el mencionado trabajo pp. 73-89.*

[29] *Nota 49.*

[30] *Nota 50.*

«Digo, es un decir»

Todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira.
Vallejo (octubre de 1926)

Digo, es un decir.
Vallejo (agosto o septiembre de 1937)

I

En 1963, Thomas Merton, «poeta y ensayista norteamericano» que «se distinguía por la singularidad de ser un monje trapense», escribía a su compatriota Clayton Eshelman, también poeta y ensayista, aunque una generación más joven y discípulo, no de Rancé, sino de Wilhelm Reich, quien tenía en mente verter *Poetas Humanos* al inglés: «Es Vallejo, según creo, el poeta más universal, más católico y universal de todos los poetas modernos, el único —¿quién sabe? desde Dante— que es en todo como Dante», o sea: «un gran poeta escatológico, con un profundo sentido del fin y, asimismo, de los nuevos comienzos (acerca de los cuales no se pronuncia)».

Juicio algo sorprendente, pero que no sorprendió, cuando se enteró, a Juan Larrea, a la sazón director del Instituto del Nuevo Mundo de la Universidad de Córdoba, República Argentina, el cual se apresuró a recogerlo, en el núm. 5-6-7 de *Aula Vallejo,* publicación periódica, destinada en principio a «centralizar el interés» que «en todas partes» suscitaba «la figura y la obra» del poeta peruano, en realidad a promover una imagen de Vallejo adscrita a las tesis «teleológicas» que el propio Larrea venía desarrollando desde que, en 1930, descubrió por primera vez América en un viaje al Alto Perú, y sobre todo desde que, en 1939, a raíz de la tragedia española, volvió a tierras colombinas para quedarse: México, luego Estados Unidos, y por último Argentina.

Hasta principios de los 70, la audiencia de *Aula Vallejo* no fue mucha: limitada a los círculos cordobeses agitados por Larrea y a aquel sector del vallejismo que concurrió a una u otra de las citas que su Instituto celebró, en 1959 y en 1967.

Personalmente me tocó participar en la segunda. Conocía a Larrea desde 1951 y el Congreso Internacional de Peruanistas realizado ese año en Lima. Habíamos mantenido relaciones hasta que en 1957 dejé el Perú. Las reanudamos en 1965 cuando pasé a vivir a Buenos Aires y tuve la oportunidad de visitarlo, poco después, en Córdoba, donde me dedicó, en calidad de «vallejista y amigo», los «vaticinios» de su *Teleología de la Cultura,* que acababan de editarle en México. Ya, en otra ocasión, expliqué por qué, a la hora de contribuir al Coloquio del 67, dedicado al *Humanismo de Vallejo,* opté por disertar sobre *Vallejo y el Surrealismo* y lo hice en la forma, un tanto polémi-

ca, que había de molestar a Larrea, por más que puntualicé que no era ni había sido nunca «surrealista» y marqué lo que me separaba de la filosofía del grupo.

Yo había procurado entablar un diálogo con el dueño de nuestro certamen, pues compartía su preocupación del *fin,* si bien me oponía al giro optimistamente *neomúndico* que le daba, escudándose para tal en una interpretación de Vallejo con la que me era imposible concordar. Larrea eludió cuanto pudo ese diálogo.

De cualquier manera, la prensa local se hizo eco de nuestras diferencias, pero nada de lo dicho en Córdoba repercutió en Buenos Aires, cuyo medio intelectual —me había sido dado comprobarlo— generalmente ignoraba los trabajos de Larrea y, a pesar del tiempo transcurrido, hasta su presencia en Córdoba.

Era para romper el círculo de la ignorancia porteña, que se le estaba haciendo insoportable, que Larrea había convidado a la última reunión de su Instituto a Ramiro Casasbellas, director de *Primera Plana,* el semanario argentino de más prestigio, y de más influencia en la capital. A pesar de que ya se pusiera a «refutar» pormenorizadamente mi ponencia del Coloquio Vallejiano, con el propósito confeso de «hundirme» junto con Breton,[1] como no disponía de otra antena, acudió todavía a mí para que verificara por qué, de regreso a Buenos Aires, Casasbellas no había dedicado el menor comentario al encuentro cordobés.

Copio un párrafo significativo de una de las dos cartas que me dirigió: «Lo de *Primera Plana* es para mí y para quienes actuaron de secretarias durante las Conferencias el más tupido de los misterios. Casasbellas es un vallejista, aunque no extraordinariamente inspirado, absolutamente convencido. Se esperaba que echara la revista por la ventana, razón por la cual, junto con la carencia de verdaderos estudiosos de Vallejo en la Argentina, se lo invitó. No parece haber en su semanario oposición a Vallejo. ¿Oposición a quién? A mí, a mis tesis revolucionarias en el orden del Espíritu, y frente a las cuales se viene adoptando desde muy largos años la política de apagarlas? No imagino en ese caso de parte de quién, a no ser que de pronto y vaya a saber por qué sea el propio Casasbellas. Siéntase un poco Sherlock Holmes y averigüe».

El que primero contribuyó a sacar a Larrea de su aislamiento cordobés fue otro de los participantes del Coloquio, Uruguay González Poggi, cuando organizó, en 1970, en la Biblioteca Nacional de Montevideo, una Exposición en cuyo ámbito lo convidó a dictar un ciclo de conferencias sobre el tema: *César Vallejo, héroe y mártir indohispano.* Paralelamente, adquiriría crédito en Buenos Aires un discípulo de muchos años de Larrea, Felipe D. Obarrio, quien, por un raro fenómeno de mimetismo, se había apropiado, tanto como su sentir y su pensar, la práctica estilística de su prosa. En 1972, *La Nación* acogía, en su Suplemento Dominical, un primer artículo del mismo, que, con base en «los testimonios de los más sensibles poetas-profetas, como Dante, Blake, Shelley, Novalis, Whitman, Rimbaud, Darío, Vallejo y *contemporáneamente, de un modo ya racional, consciente y esencialmente cultural, Larrea*»,[2] auguraba «la inminen-

[1] *Dicha «refutación» ocuparía las sesenta páginas del folleto «César Vallejo frente a André Breton» (Córdoba, 1969) y las doscientas de «Respuesta diferida», que salió en el n.° 8-9-10 de* Aula Vallejo *(Córdoba, 1971), a continuación de las actas del Coloquio de 1967.*

[2] *La cursiva es mía.*

cia del advenimiento de una realidad superior», ya en ciernes, «aquí, en América, Nuevo Mundo, Cielo y Tierra nuevos, allende las columnas hercúleas que ponían fin al mundo antiguo, el mundo bidimensional de Asia-Europa, único existente al tiempo de escribirse el Apocalipsis joanino, aquí, en América del Sur, continente nativo de Vallejo y lugar geográfico donde, decenas de años antes de que fuera descubierto por Colón, Dante había situado el Paraíso de lo Humano, de lo cual *como destaca Larrea*[2] en su ensayo *Sobre el Canto Errante,* se percató muy agudamente el mismísimo Bartolomé Mitre,[3] y por su intermedio, nada menos que el extraordinario Rubén Darío».

En dos entregas sucesivas del mismo Suplemento de *La Nación,* saldría luego el comentario, de carácter recapitulativo como cualquiera de los suyos, que le inspiró a Larrea la «exhumación», por el ya citado González Poggi, del poema *Trilce,* primitivamente publicado, en 1923, un año después del libro homónimo, en la revista *Alfar* de La Coruña.

No le quedaba a Larrea sino esperar que la Providencia, que lo trajera al mundo tres años después de Franco, le concediese sobrevivir a aquel «infiel» que, el 18 de julio de 1936, «se trasladó vestido de moro»[4] de Canarias a Africa[5] el tiempo necesario para permitir la difusión en España, «al amor de Vallejo», y subsidiariamente de Darío, de Unamuno, de Huidobro, de León Felipe, etc., de sus pronósticos de un Nuevo Mundo a partir del Nuevo Mundo americano.

Ya se había anticipado, autorizando en 1970 la publicación en Barcelona, después de Torino, de *Versión Celeste,* el conjunto de sus poemas de 1919-1932, en los que, «tras un tercio de siglo» de abandono, llegara a discernir «el impulso irreversible hacia (una) universal e intrínseca allendidad» que desde entonces regía su existencia *(VC,* p. 43).[6]

Entre la primera muerte del Generalísimo (julio 74) y la segunda y definitiva (noviembre 75), Larrea suscribió el prólogo, de tono conminatorio,[7] con que se preparaba a lanzar en la Península, bajo el título *César Vallejo y el Surrealismo* y con el sello de la editorial Visor (Madrid, 1976), la reimpresión de la *Respuesta diferida* que men-

[3] *Presidente de Argentina de 1862 a 1868, intérprete de Dante y, entre otras cosas, fundador de* La Nación. *Darío le dedicó un poema en su cumpleaños de 1898 y exaltó su memoria, a la hora de su muerte, en 1906.*

[4] *La precisión es importante, pues en toda su prédica* teleológica *Larrea siempre demostró una especial inquina contra «el mahometismo».*

[5] *De* Recordatorio Español, *texto de 1954.*

[6] *Mis citas, en adelante, procederán de:* Profecía de América *(1938), reproducida en Vélez y Merino,* España en César Vallejo, *t. 1 (Madrid, 1984),* ECV; La Espada de la Paloma *(1953), reproducido en* Angulos de Visión *(Barcelona, 1979),* EP-AVis; Recordatorio Español *(1954), id,* RE-AVis; César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su razón *(Córdoba, R.A., 1951),* CVHCR; Aula Vallejo *1 (id., 1961),* AV *1;* Aula Vallejo *2-3-4 (id., 1962);* AV *2;* Aula Vallejo *5-6-7 (id., 1967),* AV *5;* Aula Vallejo *8-9-10 (id., 1971),* AV *8;* Aula Vallejo *11-12-13 (id., 1974),* AV *11;* Teleología de la Cultura *(México, 1965),* TC; Versión Celeste *(Barcelona, 1970),* VC; Prólogo a un libro de Ernesto More *(1971), reproducido en* Poesía *20-21 (Madrid, 1984),* PEM-Po; César Vallejo, héroe y mártir indohispano *(1973), reproducido en* Angulos de Visión, CVHM-AVis; *y César Vallejo,* Poesía Completa, *Barral ed. (Madrid, 1978),* PCB. *Ocasionalmente, Angel Flores,* César Vallejo. Síntesis Biográfica *(México, 1982),* AFl.

[7] *«Pues bien, lector que has llegado hasta aquí, tira este libro si te atreves. Quema inquisitorialmente, si te atreves y te es posible, sus contenidos, en la creencia de que así destruyes el porvenir cósmicamente indescriptible del destino hispánico y del globo.»*

cioné más arriba (nota 1). Simultáneamente, convencía a Barral que le confiara la edición, en su serie Biblioteca Crítica, de la *Poesía Completa* de Vallejo —edición para la cual contó con la «asistencia» de Felipe Obarrio, entretanto promovido a Fiscal de la Cámara Federal de la Nación Argentina—. Debidamente «fiscalizada», la obra salió en Barcelona en 1978; se trataba de la primera edición en un solo tomo, materialmente cuidado, en tanto incorporado en una colección prestigiosa, que se publicaba en España de la totalidad del *opus poético* vallejiano, incluyendo los «poemas juveniles», los «poemas esporádicos», y cuanto se conoce de «primeras versiones» de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce,* así como de *España, aparta de mí este cáliz.*

Con todo, ya desde el punto de vista textual, a pesar de sus méritos, tendía a ilusionar al lector desprevenido cuanto pretendía imponer como «científicamente» establecida, una ordenación de los otrora llamados *Poemas Humanos,* ahora distribuidos entre *Nómina de Huesos* y *Sermón de la Barbarie,* si no absolutamente arbitraria, que hubiera merecido discusión.

Los responsables de Barral habían evitado lo peor al exigir de Larrea que ese primer volumen integrara el conjunto de los versos, dejando para un segundo, que probablemente ellos nunca tuvieron la intención de programar, «el tratamiento» minucioso con el que quería acompañarlos *(PCB,* p. 539). De cualquier manera, la extensión del mismo consintió que el texto de Vallejo quedase sepultado bajo un comentario decididamente *terrorista,* que, desde su primera hasta su última línea, distribuía, entre truenos y relámpagos, una verdad caída de lo Alto, aun cuando el Jehová tonante que la administraba se distraía en tejer consideraciones algo arriesgadas sobre «la experiencia erótica de Vallejo en el Perú», o en saldar la vieja deuda de odio que mantenía con «la persona con quien Vallejo llegó a contraer matrimonio» *(AV* 11, p. 184).

II

El problema con Larrea está en que él es «la persona» que ha escrito más páginas sobre Vallejo, cuya obra le era como a nadie familiar, no sólo porque, de hecho, fue un tiempo el amigo del alma del poeta, sino porque, desde el día siguiente de su muerte, se puso a leer y releer su obra hasta sabérsela de memoria, volviéndose capaz de manejar con brillo el sinnúmero de sus correspondencias, así como de poner en evidencia, a través del análisis del detalle, muchos significados nuevos e iluminativos. Lo digo con toda buena fe, pues, cuando me he vuelto albo de sus furias por determinadas interpretaciones de tal o cual verso críptico de Vallejo, no he vacilado, en dos oportunidades por lo menos, en reconocer lo acertado de su crítica, si bien no los oscuros designios que, para explicar mis yerros, intentaba asimismo achacarme.

Tal vez, un día, alguien se dé el trabajo de revisar tantos folios que su «amor» singular de Vallejo le dictó a Larrea a partir de 1938, con el objeto de separar lo bueno de lo malo, o sea todo lo que en ellos es susceptible de secundar la lectura de la *poesía* vallejiana, de todo lo que, al contrario, es susceptible de perturbarla. Hasta que llegue ese día, uno se ve forzado a denunciar el intento que globalmente representa de sujetar dicha lectura a la *Weltanschaaung,* previamente formada, del *exégeta.*

Ya advertí que Larrea empezó a idear lo que vendría a ser el *sistema* de su vida, y

conjuntamente de su espíritu, en aquellos meses de 1930-31 que pasó en el altiplano andino, cerca del Titicaca, entre Cuzco, Puno y Arequipa. De regreso a Europa, más precisamente a París, se puso a escribir «torrencialmente» (*AV* 11, p. 210), «a resultas de (una) experiencia» —la que conoció en el Perú— «que le había desencadenado los mecanismos cerebrales».

Vallejo se encontraba entonces en Madrid; acababa de publicar *El Tungsteno,* su «novela proletaria», y *Rusia en 1931,* «reflexiones al pie del Kremlin», y se preparaba para un último viaje a la URSS, como invitado al I Congreso Internacional de Escritores. Inscrito en el Partido Comunista Español, se había persuadido, al cabo de largas cavilaciones, que debía sacrificarlo todo, transitoriamente, a la causa de la «revolución mundial». En efecto, aceptaba que la historia podía estar a punto de alumbrar una sociedad finalmente capaz de abolir la explotación del hombre por el hombre y de dar a cualquier hijo de hombre la posibilidad de vivir humanamente. Su fe en la inminencia de tan magno suceso era lo que lo impulsaba a dictaminar, con su Servando Huaco, que «lo único que podían hacer», entretanto, los intelectuales era «hacer lo que les dijesen» los pobres, los obreros: «Más tarde, ya se vería».

Porque habría un «más tarde». Aún en el momento de su más total dedicación a la lucha partidaria, de acuerdo con lo que consideraba como «la rigurosa experiencia histórica» del «materialismo dialéctico», Vallejo seguía interrogándose acerca del marxismo. En las propias páginas de *Rusia en 1931,* se sentía obligado a «zanjar las fronteras históricas y sociales entre la revolución proletaria y el proceso religioso de la época», pues no dejaba de preocuparse por el «más tarde», cuando volvería a plantearse, más aguda que nunca, la pregunta: «¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? ¿Ha enfocado toda la esencia humana de la vida? Su aspecto científico ¿abastece y satisface a las necesidades extracientíficas y, sin embargo, siempre humanas y, lo que es más importante, naturales de nuestra conciencia?»

Lo que lo llevaba a manifestar que, bien podía «la revolución socialista», para realizarse, tener que luchar «contra tales o cuales obstáculos sociales, derivados del sentimiento o interés religioso imperante en determinada colectividad», «lo hacía solamente desde un plano político y económico», sin «tomar ningún partido» ni «fincar ninguna perspectiva sistemática y militante en contra ni en favor del sentimiento religioso, ni por su subsistencia ni por su fin». «La palabra de orden *La religión es un opio para el pueblo* no tenía sino un alcance táctico»; a la revolución «no le concernía saber la suerte que tendrían las creencias religiosas en el porvenir».

Se entiende que, en la primera carta enteramente suya[8] que le escribió a Larrea cuando supo que había regresado de América, después de casi dos años que no se comunicaban, le explicará que la *política,* a la que, en el intervalo, había ido «por el propio peso de las cosas y sin que estuviese en sus manos evitarlo», «no había matado totalmente lo que él era antes»: «He cambiado, seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro».

[8] *Anteriormente le había escrito otra «a medias con Gerardo Diego».*

Desde que la divulgó, en 1957, Larrea esgrimió repetidas veces esa carta, con todo derecho, para demostrar contra tirios y troyanos, y especialmente contra Georgette Vallejo, algo que no necesitaba mucha demostración: que la actividad militante nunca representó para Vallejo un absoluto y que, si bien llegó, en 1931, a renunciar por ella a sus otras actividades, fue en forma provisional, con miras a acelerar el triunfo de la revolución, a sabiendas de que, una vez alcanzado ese triunfo, quedaría por definir «en qué medida y hasta qué punto» el marxismo tenía aptitud para «salvar a la humanidad»: para dar satisfacción a todas sus «necesidades», las «extracientíficas» como las «científicas».

Con menos derecho, se ha valido Larrea de esa misma carta para sostener que Vallejo, durante su permanencia en Madrid, se alistó en el combate político (hasta dedicarle todo su tiempo), tan sólo por «las dificultades apremiantes y los naturales compromisos» de su situación de exilado: «Necesitaba apoyo y lo buscó en el partido. Eso y no otra cosa es lo que decía, lo cual se ajustaba a la mera verdad» *(AV* 5, p. 353).

No me detendré. Advierto únicamente que, al glosar una y otra vez un documento, desde luego, particularmente expresivo, Larrea propendió siempre a escamotear dos párrafos: aquellos en que Vallejo se quejaba de lo que, a su ver, Madrid tenía «de aburrido, de vacío y de aldeano» y, sobre todo, declaraba la mediocre confianza que le merecía «la revolución española»: «el nuevo Rey Niceto I» y «la dictadura del *General* Azaña». Un escamoteo nada sorpresivo, por parte de quien consideraba altamente «simbólico» que Vallejo haya estado «presente en Madrid el 14 de abril» para dejar «explotar» su «entusiasmo» junto con el pueblo «cuando cayó como del cielo esa República popular que tan honda importancia desempeñaría pocos años después en el tramo final de su experiencia y en su tránsito» *(PCB,* p. 89).

Es cierto que, en 1936, frente a la agresión de la «barbarie» que amenazará, entonces, a España, después de Etiopía, y simultáneamente con China, Vallejo identificará la «causa de la República española» con la del pueblo español, el cual lo hará olvidarse del etíope y del chino, no bien se convenza, como «iberoamericano», de que España, que en el pasado «había sacado de la nada un continente», estaba en el presente «sacando de la nada al mundo entero»,[9] y llegue paulatinamente a proclamar «el mundo español hasta la muerte» y a «querer desgraciarse» para acompañar la «marcha», en son de «agonía mundial», de los «voluntarios» de su República. No es menos cierto que, en 1931, había acogido el nacimiento del nuevo régimen con el mayor escepticismo, sin pensar ni un momento, como lo pensó Larrea, que «era en lo intrínseco un régimen de paz», con el cual «espontáneamente volvía a dar renuevo en la historia el ideal antiquísimo que puso nombre a Jerusalem, *ciudad de la paz»,* y luego «asistió con su razón al judeo-cristianismo» *(RE-Avis,* p. 435).

Larrea no ignoraba el pormenor, ya que él mismo contribuyó a que se conociera. Pero, en ese caso, como en otros, no vaciló en torcer los hechos porque daba por asentado que conocía a Vallejo mejor de lo que Vallejo había podido conocerse.

[9] *«La responsabilidad del escritor», en C.V.,* Desde Europa (crónicas y artículos), *ed. de Jorge Puccinelli, p. 445.*

Escuchémoslo: «Lo que me atrajo en Vallejo cuando lo (encontré) en París en 1924 y me hizo amigo suyo fiel hasta tenerme a los pies de su lecho en el instante de su muerte, lo que fundamentalmente sigue manteniendo encendido su recuerdo, fue cierta emanación de inocencia candorosa, llena de gracia inefable que de él se desprendía solicitando el fondo individual de la ternura hasta las lágrimas» *(CVHCR,* p. 14).

El trecho es emocionado, e indudablemente conmovedor, pero no lo suficiente para que se nos oculte lo que, al mismo tiempo, tiene de sospechoso. Desde un principio,[10] en efecto, insistía en la «ingenuidad infantil» del poeta, a la vez que insinuaba que entre Larrea y Vallejo existió una intimidad más o menos continua y apoyada en intereses comunes —lo que está muy lejos de corresponder a la verdad—. Destacar de entrada que Vallejo, *poéticamente* entregado a la experiencia de la «orfandad», ***humanamente*** nunca dejó de moverse como un «niño», lo autorizaba así a Larrea a alternar, cuando se refería a él, la devoción y la condescendencia: «Era un auténtico valle de lágrimas», «el llanto constituía su mejor defensa, sino la única» *(id.,* pp. 14-15); y: «No parecía haberse desprendido de la idea del niño que entiende de consumir los bienes de sus progenitores, mas no de ganarlos», «en muchas y largas ocasiones no tuvo inconvenientes en vivir a espaldas de los demás» *(AV* 11, p. 209), satisfaciendo una «ingénita propensión parasitaria» *(id.,* p. 210).

Lo del «niño» en Vallejo, en su segundo aspecto, era lo que, buenamente, explicaba, para Larrea, que, «a brazos desde mediados de 1928» con «un estado psicosomático deficiente», a fuerza de «deslices», él acabara por pasarse «con armas y bagajes al materialismo histórico»: «En su contexto (del materialismo) le era dado entender los desastres de su existencia y abrigar esperanzas de su inmediata solución mediante el colapso del capitalismo y el triunfo de la revolución universal que juzgaba a la vuelta de la esquina» *(AV* 11, p. 200). Lo demás, y especialmente que «manifestara convencimientos solidísimos», contrarios al «idealismo bastante ingenuo» que propiamente lo constituía, «y hasta un radicalismo destructor», «en discrepancia con sus entretelones amorosos», fue fruto de la «influencia» de la «dulce niña» con quien se había comprometido *(id.,* p. 289), porque, a pesar de presentar «aristas inflexibles y tajantes», ella «ofrecía para César muchos aspectos seductores»: amén de su «juventud, saludable y de buen ver», que «se le entregó virgen», el que disponía al principio «de algunos medios económicos», que concordó en «despilfarrar» en un «dispendioso viaje a Rusia, Checoeslovaquia, Austria, Italia y la Costa Azul», para mejor «clavarle», «en las partes blandas de su personalidad», un «anzuelo» que, «no obstante sus forcejeos, a veces desesperados, lo fue sacando poco a poco ya se sabe a qué despiadada orilla» *(AV,* 11, pp. 201-3-5-6, y *AV* 5, p. 348).

Es probable que, en sus años de *poeta* —los dos números de *Favorables,* que publicó en 1926 precisamente con Vallejo, bastarían para certificarlo—, Larrea fue sensible a una u otra forma de ***humorismo.*** Parece haber dejado de serlo no bien la «crisis de profundidad» que en seguida sufrió «se acercó a la cuchilla divisoria donde había de iniciarse en su experiencia la otra vertiente» *(Av* 11, pp. 201-2).

[10] *Es de 1957 y pertenece al primer «discurso» con que Larrea inició su* cruzada *vallejiana en pro de un Vallejo* neomúndico, *casi veinte años después de haberla* anunciado en Profecía de América.

Cuando, en enero de 1932, de vuelta del Perú, recibió en París la misiva en que Vallejo, desde Madrid, para facilitar el reinicio de sus relaciones, procuraba dilucidar hasta dónde había «cambiado» —*seguramente*— aunque —*quizá*— siguiese «siendo el mismo», se le escapó a Larrea que el «hermano» manejaba ese ***humorismo*** tan sui generis —tierno, o mejor dicho «ternuroso», pues hasta creó un vocablo para caracterizarlo— que no siempre la crítica ha sabido detectar en su poesía y que, por fortuna, en su vida también, le sirvió de «defensa», no menos que el «llanto», contra «el ser así» —«el éste y el aquél»— «lo que es sin poder ser negado».

Ya en 1928-29, estando ambos en París, no obstante la «hermandad» que los unía, Larrea y Vallejo habían empezado a seguir rumbos distintos, cada cual «incrustado en sus problemas» que el otro no podía ayudarle a resolver: «Sólo nos veíamos por casualidad»; era «como si César y yo fuésemos dos ***hermanos*** que vivieran, no en dos barrios, sino en dos ciudades distantes entre sí» (*AV* 11, p. 201). Pasados dos años —1930-31— en que la distancia había asumido proporciones continentales, era natural que Vallejo «ardiese en deseos de abrazar» al ***hermano*** para hablar con él de América y «asomarse a su nueva vida y a su nuevo espíritu y a sus nuevos ojos». Aprovechaba para adelantarle las novedades que él había experimentado. Lo hacía, desde luego, con algún recelo; de ahí que ironizara pudorosamente sobre su «ida a la política», de ningún modo en plan de disculpas, como lo interpretaría Larrea.

No tardó en darse el reencuentro, pues Vallejo, pocos días después, regresó intempestivamente a París, y los dos amigos «pudieron conversar con holgura» (*AV* 11, p. 208), y asimismo «cotejar los puntos de vista» (*id.*, p. 210) a que, uno y otro, habían llegado relativamente al destino del hombre y al próximo paso de su historia. Aunque le quedaba mucho por experimentar, tanto vital como intelectualmente, para corroborarlas, Larrea había adquirido sus «convicciones definitivas», y entre él y Vallejo «el cotejo de puntos de vista» resultó, a la postre, un diálogo de sordos: «Yo intentaba, pero no podía hacerle comprender a Vallejo que sobre la existencia de los hombres se cernía otro mundo de realidad», «más alta y sutil» que la que encaraban los autores marxistas: un mundo que «podían entender mejor los poetas que los políticos», y que, por otro lado, «América y no la Unión Soviética era el lugar predestinado para la transformación de la especie» (*id.*, p. 211).

Lo fundamental es lo que sigue; «César me oía con una oreja entornada. Aunque lo de los poetas y lo de América le sonreía positivamente y me pedía aclaraciones y precisiones, pensar que él, César Vallejo, pudiera estar haciendo algo distinto de lo que su conciencia se proponía, era cosa que no le cabía en la cabeza. Creo, en términos generales, que él tan propenso por idiosincrasia a lo absurdo, se había encasillado en un horizonte de razón, mientras que yo evolucionaba en el de la imaginación en libertad donde se organizan y desprenden sentido los azares aparentes» (*id.*).

Olvidado de que explicara que el principal motivo por el cual Vallejo «había ido a la política» era, junto con la «influencia» de su mujer,[11], el apremio económico, sin que eso impidiera que siguiese encendida su «inquietud introspectiva y personal y suya para adentro», Larrea presentaba ahora a Vallejo como presa de un «horizonte» pura-

[11] Y ocasionalmente la de Armando Bazán, pero sería otro cuento, del que prefiero prescindir.

mente racional, al que tontamente se aferraba, malgastando la oportunidad que le ofrecía su «hermano» de abrirse al «horizonte» suprarracional de lo imaginario, que era el único que debía interesarle. De no haber Vallejo «entornado la oreja» ¡qué diferente podía haber sido su suerte, sobre todo si, como consecuencia de su conversión a la fe del amigo, hubiese «logrado desprenderse de Georgette» *(AV* 11, p. 210) y escapar, así, al «lento calvario» que, «cargado con tan pesada cruz» *(id.,* p. 208), iba a ser su vida en adelante!

No se limitó Larrea a tratar de ganárselo a Vallejo argumentando de viva voz, sino que, con el pretexto de «ayudarle, aunque muy modestamente», en sus apuros *(id.,* p. 211), «le dio a copiar en limpio» las páginas de *Orbe,* libro en que estaba consignando «los productos que le parecían revolucionarios en el orden trascendental» de su experiencia americana: «Presumía que la vida de César, tan entrelazada en varios, profundos e inusuales aspectos a la mía, y no obstante sus convicciones político-sociales, pudiera estar coordinada con el sentido ulteriorizante de mis sucedidos en el Perú» *(id.).*

Conviene destacar que, desde siempre, Larrea consideró que la crisis que lo sacudió a partir de 1926, y de la que fue emergiendo, en 1930, a las alturas andinas, no atañía sólo a su destino personal, sino también al de la humanidad en su conjunto. De ahí el carácter inmediatamente *terrorista* de su discurso, carácter que —como lo apunté— seguiría hasta el final, y del que Vallejo fue, en 1932, el primer destinatario —la primera víctima—.

Lo cierto es que todos los esfuerzos de Larrea para convencer a Vallejo resultaron inútiles. De nada sirvió que él y su mujer llegasen a idear un plan algo celestinesco para «liberarlo» a Vallejo de la «opresión» de Georgette *(AV* 11, p. 215), «poniéndolo al habla» con una peruana que habían conocido durante su viaje y que, entretanto, acababa de *plantarse* en París, «una joven amable, dulce, educada» y «además huérfana y condueña de una hacienda en el altiplano».[12] Al narrar detalladamente el episodio, en 1974, con inusitada solemnidad, puesta «una mano en el pecho de César y otra *(sic)* sobre la cabeza de su nieto», Larrea daría la medida simultáneamente de la obcecación *totalitaria* de su mente y de una *ingenuidad* menos inocente de la que tantas veces achacó a Vallejo: «Imaginé»[13] que entre César y Doris (así se llamaba la muchacha) «pudiera estar llamado a establecerse algún vínculo[14] como providencial[15] que a él lo equilibrase y condujese a convencimientos acerca de la actividad de los azares trascendentes de la vida,[16] similares a los que había determinado en mí mi experiencia en los Andes del Perú»[17] *(AV* 11, p. 216).

No sin cierta contradicción, después de referir los pormenores del caso, a más de cuarenta años de distancia, Larrea concluía: «Era un asunto que ciertamente no podía prosperar. Doris no le iba a resolver a César lo que le resolvía Georgette. Además estaba

[12] *Eso en relación con la «ingénita propensión parasitaria» del poeta.*

[13] *«La imaginación en libertad», donde uno, realmente, no la esperaba.*

[14] *Por la posibilidad que tendrían de «conversar de cosas de la Sierra y de muchas más».*

[15] *Con Larrea como agente de la Providencia.*

[16] *A partir, ante todo, de la orfandad y de la condición de hacendada de Doris.*

[17] *El verdadero por qué de la tramoya: hacer que, fuera como fuere, Vallejo renunciase a su propia «experiencia» para asimilar la de Larrea.*

por medio su destino poético» *(id.)*. Lo que no impedía que, a renglón seguido, pasase a lamentar que «en aquella circunstancia» se expresara «como a cara y cruz el destino de César»: «De una parte estaba el Occidente con su proyección a la catástrofe. De otro, América, con el horizonte abierto. Se optó en él por los valores del viejo mundo. Pero César debió comprender a consecuencia de la intentona fallida que estaba ligado con Georgette. Aquél había sido su último sobresalto, quizá su postrer intento de salvación».

Pese a que Larrea se jactaba de ofrecer a «las generaciones venideras» «granos de evidencia» *(AV* 11, p. 179), susceptibles de contrariar «la confusión profesional» de los demás «testigos» de Vallejo, y en especial de su viuda, uno no logra determinar hasta qué punto el «destino poético» de Vallejo, del que, sin embargo, no bien se cumplió, procuró con todos los medios a su alcance apropiarse, le parecía más digno de ser tomado en consideración que su «destino» a secas, sobre el cual tanto quiso influir, en una fecha clave, sin lograrlo.

Larrea permaneció lejos de París, con excepción de breves días en enero de 1935 y en diciembre de 1936 *(AV* 11, pp. 218-9), entre febrero de 1934 y marzo de 1937. No estaba, por lo tanto, en octubre de 1934, cuando «César, ya vencido, se decidió a remachar sus grilletes contrayendo matrimonio con su *dulce niña» (id.)* y se fundaba en testimonios de terceros cuando aseguraba que Vallejo «parecía entonces» —a la hora de casarse— «esperar la aparición de algo, tal vez de una mujer»,[18] «que le sacase de su estado como de reclusión» de aquel «ominoso atolladero en que pacientaba ya medio manso» (¡!).[19]

Larrea solía contraponer la fidelidad de su memoria a las variaciones, por cierto anárquicas, de la memoria de Georgette. Sin embargo, hasta 1967, había olvidado que, en ese lapso de tamañas «imperfecciones materiales», «derivadas de su infantilismo» *(AV* 5, p. 367), Vallejo quiso publicar «un libro de versos» y, en 1935, le encargó a él, que se encontraba en Madrid, sondear con tal motivo a Bergamín, quien en 1931 prologara la edición madrileña de *Trilce*. Durante casi tres decenios, pudo, de ese modo, sostener que en 1936, o sea al estallar la Guerra civil, llevaba Vallejo «catorce años de silencio poético casi absoluto» *(CVHCR,* p. 18). Cuando finalmente aparecieron entre sus papeles dos cartas que le devolvieron el pasado, en un primer tiempo argumentó que su rara «amnesia», ya *total* «a la muerte de César, sólo dos años después», se debió a que, «en su sentir de entonces, ese poemario era como inexistente», algo así como «un poemario fantasma», que Vallejo se habría apresurado a «pergeñar», aunque «carecía de entidad», porque Alberti lo informara que Bergamín iba a lanzar la *Residencia en la Tierra* de Neruda *(AV* 5, pp. 407-8). Posteriormente, a raíz de la reproducción «en facsímil» de los originales de los *póstumos* vallejianos en la edición Moncloa de la *Obra Poética Completa* (Lima, 1968), corrigió el tiro y pasó a calificar el tal «poemario fan-

[18] Probablemente, la reaparición de Doris.

[19] Sin entrar a discutir el papel de Georgette en el «destino» global o puntual de Vallejo, bastará aquí recordar su presencia en los «poemas póstumos», no sólo a través de la mención de su nombre en una estrofa algo trivial de «Ello es el lugar», sino, más que todo, como inspiradora de los dos grandes versos excepcionalmente felices del período, el erótico «¡Dulzura por dulzura» y el «coral», amén de eucarístico «Palmas y Guitarra», cuya inesperada elevación, en plena Guerra civil, elude, por «un instante», el «dominio de la muerte»: «¿Qué me importan los fusiles...? / ¿Qué te importan a ti las balas...?»

tasma» de «poemario precursor», del cual se preció de poder puntualizar, no sólo el título, sino el contenido. Lo que originó que en la edición Barral apareciera, para sorpresa de muchos, una sección integrada por nada menos que cuarenta y un poemas, bajo el rótulo del primero de la serie: *Nómina de Huesos.*

Larrea y Vallejo tuvieron de nuevo «tratos seguidos» únicamente en el segundo trimestre de 1937 *(AV* 5, p. 407; *AV* 11, p. 219). El estallido de la Guerra civil, a mediados de 1936, lo había «galvanizado» a Vallejo, y los dos amigos coincidieron en las manifestaciones de apoyo a la República española que se realizaban en París. Pero pronto Larrea se dio cuenta de que «César no era el mismo con quien él había intimado en épocas anteriores» *(AV* 11, p. 221). No tardó en notar que «carecía de resolución para participar en algunos aspectos de la lucha que los electrizaba a todos». En seguida, lo interpretó como que «la vida que arrastraba con Georgette» lo estaba «arruinando» y hacía que «algo no funcionase en él del todo» *(id.,* p. 223). No obstante, Vallejo, en julio, concurrió como representante del Perú al II Congreso Internacional de Escritores que sesionó en Barcelona, Valencia, Madrid, nuevamente Barcelona y finalmente París, y ante el cual intervino, durante la sesión madrileña, para tratar de «la responsabilidad del escritor» con una lucidez afirmativa que no consiente pensar que, en aquellos días, «no se encontrara en la plenitud de sus cabales» *(id.).*

Sea como fuere, la clausura del Congreso en París marcó el final del «trato seguido» que, desde marzo, se había reanudado entre el español y el peruano: «Nos movíamos en dos círculos distintos que sólo engranaban en alguna circunstancia ocasional. Pasamos semanas y hasta meses que no nos vimos» *(id.,* pp. 224-5). Contribuyó a agudizar la distancia «la introversión cerradísima de César», que no supo comprender que los españoles de París sintieran «la necesidad de permanecer pegados», limitando el contacto con los no españoles, «por muy simpatizantes que fueran», «inclusive los hispanoamericanos», de tal manera que, «inexplicablemente» (¡vaya lógica!), no volvió César a «buscarlo» a Juan, aunque fuese «de cuando en cuando» y solamente «para intercambiar emociones».

París no es tan grande. Aconteció que, un día de noviembre o diciembre, Larrea y Vallejo dieron el uno con el otro en el jardín del Luxemburgo. Cruzaron algunas palabras; César lo miró a Juan de una manera «extraña» que Juan no entendió, y eso fue todo *(AV* 11, pp. 137 y 159).

Nunca más estarían juntos hasta que Vallejo ingresó en la clínica Arago. Ahí, Larrea lo visitó, pero siempre en presencia de terceros y sólo mientras no «se le vedó la entrada en su pieza» *(id.,* pp. 137-8). «Cuando volví a hallarme a su lado al atardecer del 14 de abril luego que me comunicaron [20] que en su delirio estaba llamándome por mi nombre, ya no reconocía a nadie. A la mañana siguiente me fue dado estar a los pies de su lecho —junto a su compañera y a A.C.O.— cuando a las 9 y 19 exhaló su último suspiro» *(id.).*

Una cosa está clara: en todos sus años de París, incluyendo los meses finales de 1937 en que su verbo rompió las últimas barreras que la realidad le oponía, Vallejo no confió

[20] *Quien se lo comunicó fue su mujer, a la cual él había «pedido que en su nombre y representación se hiciera presente en la clínica»* (AV *11, p. 227). Nadie ha corroborado el testimonio y, desde luego, Georgette lo ha reprobado.*

a nadie los secretos de su quehacer poético. A lo largo del tiempo, Larrea no se ha cansado de subrayar que, al morir el poeta, «la *mujer desconocida* a la que vivió ligado los últimos años de su existencia» *(id.*, p. 292) ignoraba todo de su poesía postrera, cuyos originales hubo de entregarle «alguien» —tal vez «un tal Mossisson»— que misteriosamente los detentaba *(id.*, p. 235): «A nadie dijo nada [Vallejo] del tumulto verbal que se había abierto camino a través de su persona»; ninguna «palabra de información, de instrucción, de recomendación, ni siquiera a quien había estado viviendo a solas con él durante los 33 días [21] que mediaron entre su caída en cama y su fallecimiento, y en los que, sabiéndose morir, tan sobradas horas tuvo de pensar en todo» *(AV* 11, p. 317). «Conociendo el modo incisivo e insinuoso como César pensaba,[22] me resulta obvio que, deliberadamente, no quiso mezclar a *VV* [23] en modo alguno al destino de su obra» *(id.*, p. 237). Otros declaran *heredero:* sin decir palabra pero con toda resolución, Vallejo la declaraba a su mujer «anti-heredera». «Se limitó a dictarle» —el 29 de marzo— «una especie de testamento trascendental». Alusión al: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios», estampado en la p. 147 de la edición príncipe de *Poemas Humanos* y que sigue dividiendo a la crítica, si bien para Larrea significaba en primera instancia que «la conciencia de César» quiso *excluir* «totalmente a su compañera de sus asuntos literarios, dejándolos en manos de España y de Dios, convencido de que tras su muerte tenía una causa *religiosa* que defender en la que el mismo Dios había de erigirse en defensor suyo».[24]

Cuando Vallejo se disponía a «adelantarse a sus compañeros de viaje» y buscaba «lo que diría al Desconocido hacia cuya casa nuestra inconsciencia guía» sin lugar a engaño «nuestros pasos»,[24 bis] lo más verosímil es que no rumiaba sentimientos vengativos hacia quien fuese y que su preocupación máxima no era valerse del conducto de su mujer tramposamente, sólo para quitarle todo derecho a su herencia. De cualquier manera, nada lo habilitaba a Larrea para *zanjarlo.*[25]

III

Lo innegable es que, entre septiembre y diciembre de 1937, Vallejo pudo escribir, como en una «avalancha» *(id.*, p. 106), más versos que en los dieciséis años anteriores, y luego dedicar su postrer cuatrimestre «en el mundo de la salud perfecta» a revisar su obra, «a hurtadillas» de Georgette, a la que nada tampoco comunicó durante el mes

[21] *Importa el número: 33 fueron los años de la vida de Cristo, el «Jesús de otra gran Yema» de* Los Heraldos Negros, *tan reiteradamente citado por Larrea.*

[22] *¿Por qué no lo recordaba también Larrea en su comentario de la tan mentada carta de enero del 32?*

[23] *Las iniciales con que, cansado de llamarla la* dulce niña, *Larrea había pasado a designar a Georgette Vallejo* (V *por* Viuda *y* V *por* Vallejo).

[24] *Por lo demás; cómo no señalar el carácter perfectamente* tautológico *de la explicación: Vallejo dijo* Cualquiera que sea la causa, *etc.; con eso quería decir que estaba* «convencido de que, *etc.*»

[24 bis] *Cito a Pessoa, cuyo centenario del nacimiento por algo coincide con el cincuentenario de la muerte de Vallejo.*

[25] *Lo que volvía aún más grotesca su insistencia: «Todo lo absurdo que se quiera, pero fue así y no de otro modo»* (AV *11, p. 237).*

y pico que lo asistió en aquella «casa del dolor» donde «su corazón iba a rendir el último suspiro» (J.L. en *AFl*, p. 112). Pero no menos innegable, el que, al morir Vallejo, Larrea no recordaba más poemas suyos, fuera de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce,* que los dos dados a conocer, en 1926, en *Favorables.* Se le había borrado de la mente —como vimos— que, en 1935, el «hermano» solicitara su ayuda en pro de un nuevo «libro suyo publicable», lo que demuestra, amén de la poca atención que, en el «turbión» de sus asuntos personales, ese libro le mereció, que, no obstante lo íntimo de su «hermandad», Vallejo le había dejado ignorar, año tras año, que su «silencio poético» muy poco tiempo llegó a ser «total». Tampoco sintió Vallejo necesidad de compartir con él, más que con Georgette, el «milagro» de su «monólogo» final: nada hizo, ni durante, ni después, para provocar un encuentro, y cuando el encuentro se dio no le dedicó más que esa «mirada» que él «no supo cómo interpretar». Finalmente, Vallejo no aprovechó las sucesivas apariciones de Larrea en el cuarto en que estaba muriendo «de vida, y no de tiempo» para manifestar el menor deseo de confiarle *esto* o *aquello:* mientras gozó de conciencia, no tuvo un gesto, ya ni siquiera una mirada, que le diera a entender que si moría, asimismo, «de su edad ¡ay! y de su época», legaba a sus «hermanos hombres» —«hombre al fin», «mal nacido, / mal vivo, mal muerto, mal moribundo»—, simultáneamente con «todo» lo que «[agitábase], ahora mismo, / en [su] vientre de macho extrañamente», el registro de «lo que [pasaba] en [esa] época» —«lo que [ocurría] en China y en España, y en el mundo— por último, sobre todo en España, desde que —según dijimos— el mundo se le volvió «español hasta la muerte».

Vallejo murió en la mañana del 15 de abril de 1938 sin haber «declarado» a nadie «heredero» de su *suma poética,* pues todos ignoraban que ésa existiera. Ahora, cuando reiteraba que, no contento con no declararla heredera, César, a su modo, tácito pero «obvio» para quien lo conocía, la había declarado «anti-heredera», Larrea hacía más que insinuar que en lo que a él le atañía era radicalmente distinto. Todo el tiempo que estuvo consciente, Vallejo nunca intentó transmitir nada a nadie. Bastó que cayera en la inconsciencia previa al coma para que se pusiera a llamar: «¡Larrea! ¡Larrea!». Por eso, las repetidas referencias al «delirio» de Vallejo y a la aseveración telefónica de la mujer de Larrea: «Tienes que venir. ¡Te está llamando! Estamos todos impresionadísimos» (*AV* 11, p. 227). Prueba de que, en un rapto de superconciencia, nacido de su misma inconsciencia, Vallejo, antes de entregar en las manos de Dios Padre y de la Madre España su espíritu, seguro de que el propio Dios abogaría por él en el «otro mundo», lo designó al «hermano» para que se hiciera cargo de la «causa» que dejaba pendiente, entre tanto, en «este mundo». Así reconocía in extremis lo que, en 1932, porfiara en negar «entornando la oreja»: que la «experiencia» peruana de Larrea también lo concernía; que, por más que entonces antepuso el «infierno» de Georgette, sus dos vidas estaban de verdad «profunda e inusualmente entrelazadas», y que lo habían persuadido, tanto el acontecer histórico, como su propio acontecer hasta la fecha.

Tengamos presente que Larrea ni sospechaba que Vallejo había seguido siendo poeta después de 1926 y que, en todo caso, fue Georgette la que, pasados días lo enteró (*AV* 11, p. 376) y le facilitó, entre otros, los originales que, en seguida, inspiraron su *Profecía de América* con que, en junio, el boletín *Nuestra España* del «Comité Iberoamericano de Defensa de la República Española» encabezó un número de homenaje a quien

fuera una de sus cinco fundadores. Es indudable que años de cavilaciones *neomúndicas* lo predisponían a Larrea a recibir los versos de *España, aparta de mí este cáliz* como una auténtica «revelación». Simultáneamente, consta que, cuando Georgette se los entregó, constituyeron para él, como habían constituido para ella, la más cabal de las sorpresas. Siendo así las cosas, cuesta creer que, no bien supo de la enfermedad de Vallejo, que nada indicaba aún que sería la última, ese mismo Vallejo al que prácticamente había dejado de ver hacía siete u ocho meses, «tuvo el sentimiento intuitivo, por razones muy complejas, de que entre la suerte de César y la de la República española, existía un hondo entrañamiento» *(id.*, p. 226), y que ello tenía relación «con el arquetipo cristiano» —hasta el punto que le habría entrado el temor de un fatal desenlace para «el día 7 de abril, por ser ésta la fecha que suele atribuirse a la muerte de Cristo» *(AFl.*, p. 113).

Con todo, Vallejo no murió el 7 de abril, fecha que Larrea asociaba con la de la muerte de Cristo,[26] sino el 15, que aquel año —1938— era día de Viernes Santo, conmemoración de esa misma muerte. Acababa de expirar, «en presencia de su mujer y de [dos] amigos» uno de los cuales Larrea *(CVHCR*, p. 102); «no tardaron en iniciarse las diligencias fúnebres»; cuenta Larrea que él permaneció un momento «apoyado contra la pared a los pies del lecho» y que, «en su interior» pero «muy deliberadamente», como ya seguro de que el futuro les pertenecía a los dos, le habría espetado al «cadáver»: «Vámonos, César. Déjales a estos zorrillos con sus ceremonias. Arréglate y vamos a lo nuestro» *(AV* 11, p. 228). Lo que no impidió que, a los dos días, interviniera para que ese mismo «cadáver» tuviese «un entierro internacional», el cual haría «de un escritor socialista semi apagado», «sin que nadie lo supiese, un héroe de proyección universal» *(id.*, pp. 220-3).

Lo que fácilmente creemos es que, en el estado de «emoción desorbitada» *(id.*, página 139) en que Larrea vivía «la tragedia española», el impacto, más intenso por lo absolutamente inesperado, que le produjeron los poemas lo llevó incontinenti a pensar que todo era obra del «Ser intrínseco del Universo» *(TC*, p. 38), que le daba la razón a la sinrazón, «ultrarracional», que su «imaginación», otrora, opusiera a las razones meramente racionales de Vallejo —ya que éste callandico se le había rendido, sin decírselo, confiado en que, después de su muerte, Dios y España-España y Dios *(AV* 11, p. 237)— hallarían cómo hacerle partícipe. Ambas entidades, en realidad, ya habían empezado a obrar anteriormente al «fin final» del poeta, cuando en su agonía le habían infundido «llamar» al profeta de *Orbe*. De cabo a cabo, como *hombre*, Vallejo había dado pruebas de *ingenuidad*; como *poeta*, no dejará de actuar, a sabiendas o no, adherido «al destino terráqueo de la especie» *(TC*, p. 36): su *poesía* contemporánea de la Guerra civil lo ratificaba, «en función de un futuro» que se anunciaba «inminente».

En el acto, Larrea supo que Vallejo era un poeta aparte, «no un cantor, sino un instrumento de la poesía viva, la cual, si se expresaba en parte por medio de sus palabras, se autentificaba al manifestarse complementariamente a través de los actos extra-voluntarios de su persona, convertida en ilustración demostrativa del tema poético del

[26] *La* Leyenda Dorada *de J. de Voragine, que compendia la tradición medieval en la materia, sitúa más bien la Pasión del Divino Redentor en el mes de marzo.*

mundo» *(ECV,* p. 183). «Su vida participaba de aquella condición profética» que desde hacía siglos parecía «exclusiva de los fenómenos religiosos» *(id.).* Y eso se daba «porque la historia se encontraba en los albores del Nuevo Mundo». «Venido a más en [las] latitudes de la esperanza», Vallejo había sido el «emisario» cuya «misión» consistiera en «calificar con su presencia la significación de los acontecimientos que se desarrollaban en España»: «América, América, de tu pueblo nos viene esta luz de hombre enardecido» que, «al desvanecer el complejo infantil en él representado, descubre el camino conducente al alba universal en que han de triunfar todos los pueblos» *(id.,* pp. 183-4).

Lo que primero le había llamado la atención a Larrea, al llegar a América en 1930, era «el primitivismo de sus gentes»[27] *(AV* 11, p. 207), al que atribuyó que su viaje le ofreciera «un punto de partida nuevo». Siempre que después destacó lo *infantilmente ingenuo* que era Vallejo, lo relacionaba asimismo con su condición de americano. Los dos hechos según él más significativos del trayecto humano del «cholo» fueron que muriera un Viernes Santo, por más que la muerte advino a las 9 y tanto de la mañana y no a las tres de la tarde canónicas, y que, al otro extremo, hubiera nacido, «en lo enhiesto» de los Andes, «como vástago en segunda generación de dos sacerdotes españoles y de dos mujeres indígenas», «predicando así simbólicamente el Advenimiento del tercer mundo, en que la naturaleza y el Espíritu se concilían[28] en una fórmula universal de nueva especie» *(AV* 8, p. 296).

No discutiré ahora el sistema *teleológico* de Larrea, mixto singular de *tradición* y de *modernidad,* en el que el manejo de conceptos *tradicionales,* que ha provocado airadas reacciones en más de un obtuso *modernista,*[29] sirve en realidad para respaldar un *historicismo,* con base *geográfica,* radicalmente *moderno* y sin nada que pueda satisfacer a un auténtico *tradicionalista.*

Queda el hecho que, no bien, en la primera quincena de mayo del 38, conoció, a través de Georgette, la poesía póstuma de Vallejo, Larrea realizó que «la figura y la obra» del que fuera «su amigo más cercano» *(AV* 11, p. 238), aunque años seguidos se había mostrado reacio a sus argumentos, podían venir a constituir, *debidamente glosadas,* la mejor ilustración de toda su temática.

Al finalizar el mes, tenía escrito el primer texto, «hasta superlativamente encomiástico» *(id.,* p. 239): esa *Profecía de América* cuya conclusión acabo de reproducir. Notable es que, cuando quiso leer su trabajo, todavía inédito, a Georgette, ésta lo escuchó con señales «de desazón», luego «de desagrado», intentó interrumpir varias veces su lectura y, acabada la misma, prorrumpió en «una explosión sin reticencias», «echándole en cara que utilizara su pluma para maltratarle a Vallejo de ese modo» *(id.).* Por más que, después, el «chubasco» trajo a relucir cuestiones de plata y de abortos, la inmediata reacción de *VV* —digámoslo así— visiblemente se debió a que, por «su condición

[27] *Punto de vista nítidamente* eurocentrista, *en la línea del* buen salvaje *rousseauista; por lo demás, contradictorio con el interés de Larrea por las* culturas *precolombinas y, más especialmente, por Macchu Picchu,* piedra de toque, *según el título de un ensayo suyo de 1966 (en sus páginas centrales, acertada crítica «de la poesía y de la personalidad energuménicas de Neruda»).*

[28] *Nuevamente: la* naturaleza *por América, y el* Espíritu *por Europa (y Asia).*

[29] *Xavier Abril, Ernesto More...*

de mujer y de francesa»,[30] instintivamente percibió que «los párrafos encendidos» de Larrea sujetaban el «encomio» de Vallejo a consideraciones *sistemáticas* propias del *exégeta* y que ella tenía sobrados motivos para juzgar ajenas al sujeto, u objeto, de su *exégesis*. Todo lo que, a partir de ahí, y hasta su propia muerte, Larrea escribiría sobre Vallejo no haría sino ahondar y apuntalar la tesis ya explícitamente formulada en *Profecía de América* de un «significado conjunto de la vida y de la obra» del peruano, acordado al «esquema trascendental» *(TC,* p. 30) de una «teleología de la Cultura» que «situaba en Latinoamérica el centro de la inminente y eminentemente humana Apoteosis» *(id.,* p. 50).

Hay dos cosas que no se le pueden negar a Larrea: la coherencia[31] y la pertinacia. En cualquiera de los poemas de Vallejo, de *Los Heraldos Negros* a *España, aparta de mí este cáliz,* que, en un momento dado, resolvía someter a examen —admití que a menudo con mucha intuición del detalle—, lo que realmente le importaba era la relación que, de una manera u otra, mantenía con el «ente» total vallejiano tal como él lo definía: *«Quienes conocen de veras a Vallejo no se interesan por los valores estrictamente literarios de sus escritos, sino por éstos en cuanto expresión de su persona»* (*CVHCR,* p. 14);[31 bis] y seguidamente: «Su persona es lo que nos atrae y conmueve envolviéndonos en la red angustiosa de sus palabras». Por lo cual, el comentario de Larrea no tardó en vehicular, junto con la imagen del Vallejo «niño» que, si bien padecía de «ingénita propensión parasitaria», «tenía el don comunicativo de lágrimas» *(id.),*[32] la de un Vallejo poeta *sistemático,* el cual nunca tuvo, «como es lógico», «conciencia plena ni reflexiva de lo que decía» *(AV* 2, p. 241), pero que no dejó por ello de seguir, «en el desarrollo de su proceso», una serie de «etapas», exactamente *tres,* cuya secuencia se revelaba retrospectivamente «cristalina» para quien aceptaba el «punto de vista» —el *sistema*— de su intérprete *(id.,* pp. 239-41): «Es obvio que de la *tesis*[33] del comienzo» —manifestada en *Los Heraldos Negros*— «Vallejo ha pasado —con *Trilce*— «a la antítesis»;[33] no lo es menos que —en sus poemas de 1936-37— «ha rebasado» la antítesis «para proyectarse» a una «situación tercera o de *síntesis»*[33] *(id.,* pp. 245-50).

Todo para llegar a los perentorios asertos del *proemio,* distribuido a lo largo del volumen, de la *Poesía Completa* de Barral: «No ha de ser fácil para todos admitirlo. Mas la presentación correcta de Vallejo ha de sostener, de entrada, que éste no es un poeta como los demás»; el suyo «es un fenómeno probablemente único; nació aparte, vivió aparte y murió aparte» *(PCB,* p. 9). «Los últimos tiempos de Vallejo consistieron en una contienda getsemánica interior entre la concentrada pequeñez de su personaje físico y lo desorbitado de su conciencia metafísica, sustancialmente extra-individual» *(id.,* p. 135); «y aquí la equivalencia correlativa, en el plano psicológico, del caso vivido con

[30] *Cosa que Larrea, desde luego, le censuraba (por ejemplo, en* AV *11, p. 271), pero que, en ciertos casos, como el presente, tuvo su algo de útil.*

[31] *Descontando algún «desliz», como el que señalé en mi nota 27 o, más arriba, en la interpretación del* caso *Doris...*

[31 bis] *La cursiva es mía.*

[32] *«Era un auténtico valle de lágrimas, la personificación de ese valle donde Vallejo nunca había dicho que lo trajeran»* (CVHCR, *p. 14). Entretanto, Vallejo: «¡Me han confundido con mi llanto!»*

[33] *La cursiva es mía.*

Vallejo con la del fundador del Cristianismo, revela su autenticidad deslumbradora» (*id.*, p. 137).

Igual que en la carta de Th. Merton que cité al principio y de la que Larrea, en el intervalo (1965), se había valido para justificar ante el Consejo Directivo de su Facultad las actividades del Instituto del Nuevo Mundo (*TC*, pp. 52-3), no faltaba la referencia a Dante, a quien el Vallejo de Larrea debía su «idealidad *florentina*», adquirida en Trujillo, y un «concepto de la Poesía» que «expresamente» derivaba del «paradigma» de la *Vita Nuova* (*PCB*, pp. 32-3), sólo que había en Vallejo, en sus grandes poemas *teo-* y *teleológicos* «una *intensidad*» que «no parecía admitir paralelo ni siquiera con la» del autor de la *Comedia* (*AV* 8, p. 295), y que hacía de él algo así como un Super-Dante.[34]

Es tiempo de aclarar que, aun cuando ambos coincidían en declararlo *único*, los juicios de Merton y de Larrea sobre Vallejo diferían profundamente. Por más que —según refiere Marco Pallis— su curiosidad en el campo intelectual lo llevaba fácilmente a «dejar sus entusiasmos anteponerse a su perspicacia», Merton era ante todo un místico, preocupado en preservar los fueros de la vida contemplativa de los asaltos de «la antireligión moderna», con su «activismo», su «relativismo» y su «obsesión colectivista». Si veía en Vallejo al Dante de los tiempos modernos por lo que tenía de *escatológico:* «con un profundo sentido del fin y además de los nuevos comienzos», lo entendía en el sentido que siempre ha dado al «fin», así como a «los nuevos comienzos», la tradición *ortodoxa:* el Juicio de este mundo, su destrucción por el «fuego», y, luego, la epifanía de un «nuevo cielo» y de una «nueva tierra», substancialmente *otros* que los que conoció el hombre *histórico,* producto de la última fase de la última Edad —Edad de Hierro, Edad Oscura— de nuestra Humanidad. Por algo Merton advertía que Vallejo, si bien los presentía, nada anticipaba «acerca de los nuevos comienzos».

El cristianismo de Larrea, al contrario del de Merton, era un cristianismo radicalmente al margen de toda *tradición,* apegado a la dimensión *terráquea* y presa de la *cronolatría* propia de la mente *moderna.* Daré un ejemplo, sin duda el de mayor significado: en sus comentarios de Vallejo, Larrea jamás distinguió entre la *unidad* y la *unanimidad,* dos nociones tan diversas, y hasta cierto punto antagónicas, confundiendo asimismo lo que pertenece al *Espíritu* y lo que simplemente atañe a la *especie.* Su *teleología* excluía la idea de un «fin» realmente «final», limitándose a apuntar a «un estado de cultura nueva», consecutivo a una «transformación» radical de «las estructuras psicoculturales» del «individuo humano» y de su «actitud ante sus semejantes y ante el mundo», que había de iniciarse en breve en tierras de Colón, para extenderse después a todo el planeta (*TC*, pp. 48 y ss.). Los «nuevos comienzos», sobre los que Vallejo había guardado silencio, figuraban para él un «más allá del tiempo y del espacio» al que, no obstante, asignaba tanto una *hora* como un *lugar.*

«El itinerario que progresa en la existencia de Vallejo con alusión a lo que desde el principio se define como *causa final* permite recorrerse holgadamente» (*PCB*, p. 699); «vendrá a definir la calidad del trance histórico correspondiente al punto de universali-

[34] *Recuerdo que Pessoa se había limitado, en 1912, a pronosticar para este siglo la aparición de un Super-Camoẽs.*



zación del planeta y del sujeto en quien se atestigua: *España, aparta de mí este cáliz»* (*id.*, p. 702).

En junio de 1929, en vísperas de su segundo viaje al Este, en compañía de Georgette, le escribía Vallejo a su hermano Manuel en Santiago de Chuco: «Le ruego mandar decir una misa al Apóstol[35] a mi nombre. Una vez que sea dicha le suplico me lo indique, diciéndome el día y la hora en que ella se ha realizado. Le he pedido al Apóstol me saque bien de un asunto». Algo ya expuse del modo como, en sus escritos de militancia marxista de 1931, siguió encarando la permanencia del «sentimiento religioso», remitiendo para «más tarde», una vez llevada hasta su última consecuencia la revolución, la cuestión de determinar «la suerte que tendrían las creencias religiosas en el porvenir». Una postura discutible, pero que no era postura irreflexiva, inspirada por la mera «simpatía», o un arrebato de «idealismo», entre urgencias «materiales» y bajo presión «mujeril». Vallejo había llegado a ella, despues de años de perplejidad, cuando quedó persuadido de que «la dictadura franca e implacable» que reinaba en Rusia,[36] con el precio elevado que cobraba, favorecía la emergencia de un nuevo tipo de hombre —el bolchevique—, tan dinámico y lúcido como eficiente y generoso, que luchaba paa que, no bien «pasase la lucha», «puesto que pasaría», triunfara el «amor» en la tierra bajo la forma «del abrazo definitivo de todos los hombres».[37]

En el «cotejo» de sus «puntos de vista», de febrero-marzo de 1932, no tenía por qué Vallejo oírlo a Larrea con otra «oreja» que «entornada», pidiéndole «aclaraciones y precisiones» movido —como lo anticipara— por «el interés fraternal» y, también, por una «curiosidad de prójimo» que, en el discurso ajeno, incluso el del «hermano», buscaba nuevas razones para afianzar el propio. Es legítimo pensar que fue después de una de sus juntas con Larrea que, al pie de una de las páginas de *El Arte y la Revolución*, su «libro de pensamientos» que estaría revisando y corrigiendo hasta entrado 1934, Vallejo añadió esta nota: «La obra de arte y el medio social: Larrea, en su obra, refleja su vida y la de su época: inhibición en él, defensa de su clase por la conservación de la sociedad actual».[38]

Faltando documentos, muy poco sabemos de la evolución *política* de Vallejo en los años siguientes. Cuando él volvió a manifestarse, ya corría 1937; la Guerra de España estaba en su auge; no lo movía más la preocupación del *comunismo* con su augurio de un *futuro* inédito, sino la de la *democracia* tal como funcionaba, bien o mal, en el presente. Así, dirigiéndose a «los pueblos iberoamericanos», los instaba a que tomasen mejor conciencia de «la internacionalización de la causa democrática», pasando «a segundo término» sus «otros problemas», entre ellos el «del imperialismo» estadounidense, para atender «el solo y universal problema del momento», «cual era» el de oponerse a «la hegemonía del fascio en el mundo» que, de realizarse, no contenta con «destruir las ideas de libertad, de paz y de progreso en la sociedad contemporánea», daría cabo «del cuerpo y el espíritu mismo» de los diversos pueblos, «sus bases históricas»,

[35] *El Apóstol Santiago, patrón de Santiago de Chuco.*

[36] Rusia en 1931, *cap. X.*

[37] Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, *cap. «El arte y la revolución».*

[38] *Capítulo «La obra de arte y el medio social».*

«sus instintos vitales más profundos y sagrados»: era lo que se había hecho con Abisinia y «lo que se pretendía hacer con China y con España».

Desde luego, el drama que más directamente lo conmovía era el de España, y apelaba con particular énfasis a sus compatriotas a «la defensa de la República española», «por ser ésta el objeto principal de la agresión fascista» y, no menos, porque entre «el pueblo español» y los «iboeroamericanos» existía una comunidad de «raza» y «sobre todo» de «historia», que debía hacer que ellos sintieran como ninguno «todo ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo —entonces— se inclinaba a mirarse como en un espejo, sobrecogido a un tiempo de estupor, de pasión y de esperanza».[39]

Nada, con todo, en aquellas páginas de febrero-noviembre de 1937, que deje sospechar que a Vallejo se le haya ocurrido, ni siquiera fugazmente, relacionar las «grandes lecciones culturales» que infería del conflicto peninsular con los pronósticos *neomúndicos* de Larrea, de los que ignoraba el nuevo impulso que el acontecimiento les daría, pero que conocía de sobra, en su estado inicial, no sólo porque los había discutido con él en 1932, sino porque se los había oído reiterar en 1933, con motivo de la presentación en París de su colección de antigüedades precolombinas.

Ahora bien, no nos detendrían dichas páginas si las invalidara, mínima o máximamente, la *poesía* contemporánea de Vallejo, lo único que en buena cuenta nos importa. Pero así no sucede: salvados «los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida», que constituyen propiamente su virtud *poética,*[40] no veo lo que en los versos últimos de Vallejo (tomando *último* en su acepción más amplia, desde los que, en 1931-32, «saludaban», en posición de «ángel», al «bolchevique», hasta los que, en 1937, saludarán, como «hombre humano», al «voluntario» «del sur, del norte, del oriente» y, asimismo, «occidental»), podría justificar la lectura optimistamente americana —¡mañana, en América!— que, a lo largo de los años, en sus sucesivos retiros de México, New York y Córdoba, R.A., Larrea perfeccionó, hasta que la oportunidad que le proporcionó Barral de editar *crítica y exegéticamente* los poemas completos de Vallejo le permitió dispensar sus dictados, *ex cathedra* y de una vez por todas, a judíos y griegos, amén de los romanos y su «falso profeta»[41] *(TC,* página 27).

No es *odiar* a Vallejo, como Larrea me lo reprendió públicamente, estimar que, con todos sus presupuestos, semejante lectura confundía, mucho más que aclaraba, cuanto late de radicalmente *hispano,* y también de radicalmente *crístico,* en la obra *poemática* del peruano. Daré nuevo ejemplo. El de la conclusión de la «conferencia» con que, en 1967, el director de Aula Vallejo pretendió cerrar el Coloquio de Córdoba. Después de alegar la exhortación final de *España, aparta de mí este cáliz* —«Si la madre España

[39] *«Las grandes lecciones culturales de la Guerra española», «La responsabilidad del escritor» e «Hispanoamérica y Estados Unidos ante el Tratado nipo-alemán-italiano», en C.V.,* Desde Europa (crónicas y artículos), *ed. de Jorge Puccinelli, pp. 441-448.*

[40] *Capítulo «Electrones de la obra de arte», en* El Arte y la Revolución.

[41] *Ya que Larrea se atribuía, entre otras misiones «trascendentales» la de borrar el «fracaso», «providencial» o no, del* Apocalipsis (EP-AVis, *p. 98), desengañando a Roma de su «falso profeta» (el sucesor de Pedro) y de la «hegemonía soteriológica» que la Edad Media le reconoció.*

cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo: id a buscarla»— explicaba: «Es decir, salgamos por dentro y por fuera al encuentro de esa disposición maternal que nos con-sienta colaborar con sentido, positivamente, en la regeneración hispánica del mundo» *(AV* 8, p. 298). Cualquier lector apreciará la jugarreta, consistiendo en invertir el concepto so color de extraer la *prosa* de los *versos.*

Hay que abandonar la idea de Vallejo poeta «único»: el Dante o el Super-Dante de nuestra época. Dante escribió en un tiempo en que reinaba un *orden,* el de la Cristiandad occidental, que pronto empezaría a resquebrajarse,[42] pero que era todavía lo suficientemente firme como para consentir la redacción por un solo individuo del poema *total* que lo expresara, con *número, peso y medida,* en su *totalidad.* Si nuestro tiempo —como, desde un principio, se lo concedí a Larrea— es, al contrario, tiempo de *desorden: caótico* y próximo, sin duda, a recibir su «sentencia», según lo anunciado por «el profeta de Patmos» *(EP-AVis,* pp. 98-102), está claro que no puede haber poeta que lo exprese *todo* y, menos aún, que diga «la fórmula universal de la nueva especie» en que se cifre lo que ha de *advenir* cuando «se lleve a cabo» el «plan teleológico de la historia» *(id.).*

IV

Paralelamente con el tema de la *ingenuidad* humana de Vallejo, en toda la *exégesis* de Larrea corre el de su sinceridad poética. A lo cual se debe, entre otras cosas, que la *Poesía Completa* de Barral ofrezca, en *Apêndice,*[43] la reproducción de *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* la tesis que, en 1915, en Trujillo, Vallejo sustentó para optar al grado de Bachiller en Letras. Sesenta escasas páginas que, efectivamente, concluían: «Hoy en el Perú, desgraciadamente no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista» *(PCB,* p. 905).

No olvido yo que Vallejo siguió considerando la *sinceridad* como un requisito primordial y que, desde París, varias veces tocó el asunto en los artículos que destinaba a revistas del Perú y otros países latinoamericanos. En 1927, por ejemplo, acusaba indistintamente «la actual generación de América» de ser tan retórica y falta de honestidad intelectual, como las anteriores generaciones de las que ella renegaba»: igual que «en el romanticismo» (¡ojo!), los poetas americanos de *vanguardia,* movidos «de incurable descastamiento histórico», adoptaban «las disciplinas europeas» del momento, que «a causa de ser importadas y practicadas por remedo» no los ayudaban «a revelarse y realizarse». Todo para poder «invocar otra actitud»: contra «la cobardía e indigencia de casi todos los vanguardistas», la «emoción genuina y creadora», que Vallejo descubría en «la llana elocución», fuente de «humana hermosura», del libro *Ausencia* de P. Abril

[42] *Para quienes entienden, empezó en los mismos días de Dante, entre el momento en que él escribió el «Purgatorio» y aquél en que escribió el «Paraíso».*

[43] *Unica* Apêndice, *lo que, desde luego, tiende a conferir a ese texto un valor netamente preferencial.*

de Vivero, uno de los pocos libros «sinceros» —«con latido vital y sincero»— salidos últimamente en América.[44]

No tenemos por qué dudar que Vallejo, entonces, *sinceramente,*[45] prefiriese lo «profundo y sincero» de un libro como *Ausencia,* que hablaba «sana y naturalmente» al «corazón», al —digamos— «fervor bonaerense» de «ese Jorge Luis Borges», «tan falso y epidérmico como el americanismo de Gabriela Mistral» y «el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora» entre los cuales, junto a Borges, citaba a Neruda y a Maples Arce.

Con todo, antes de dejar el Perú, Vallejo había dado a la imprenta *Trilce,* libro en el que, por cierto, no había observado ningún «catecismo», ni había aplicado «una receta más de hacer poemas sobre medida»,[46] pero libro cuya «poesía nueva», «a base de sensibilidad nueva», distaba mucho de darse «simple y humanamente», sin que cupiera la posibilidad, ni «a primera vista», de «tomarla por antigua» o de no advertir su carácter innegablemente «moderno».[47] Y en ningún momento Vallejo se arrepintió de ser el autor de *Trilce.* Por el contrario, poco antes de declararse «contra el secreto profesional» y «la poesía seudo-nueva», con motivo de un juicio emitido en Chile sobre «el revolucionarismo»[48] radical de su libro de 1922, lo había reivindicado con tranquilo orgullo de artista: «Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define»;[49] y, no mucho después, a la hora de su adhesión al marxismo, sería con el mayor júbilo que recibiría la noticia de que G. Diego y J. Bergamín se interesaban por reeditar *Trilce* en Madrid. Conviene, asimismo, recordar los términos de la carta que, a raíz de la primera edición de *Trilce,* en Lima, Vallejo escribió a Antenor Orrego, su mentor de Trujillo: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética» y, líneas más abajo: «¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!»[50]

Está claro que para Vallejo la *sinceridad* consentía en el campo *poético* una escala de grados, de niveles. El siempre abominó del «celestinaje», tanto de las «perspectivas» como de las «teorías», cuanto sonaba a «escuela» o significaba «divorcio entre la vida y el arte».[51] Le censuró a Huidobro «la excesiva importancia» que «daba a la inteligen-

[44] *«Contra el secreto profesional», en* Desde Europa, *ed. de J. Puccinelli, pp. 204-6.*

[45] *Tal vez sea bueno apuntar aquí el uso y abuso que hace del vocablo el habla cotidiana del Perú: «Te lo digo* sinceramente, *etc.»*

[46] *«Autopsia del Surrealismo», en* Desde Europa, *p. 400.*

[47] *«Poesía nueva»,* id., *p. 141.*

[48] *En sentido artístico.*

[49] *«La conquista de París por los negros», en* Desde Europa, *p. 75.*

[50] *Carta citada por primera vez en J. C. Mariátegui,* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana *(Lima, 1928).*

[51] *«Contra el secreto profesional» y «Vladimiro Maiakovsky», en* Desde Europa, *pp. 205 y 214.*

cia en la vida», oponiéndole «sus votos por la sensibilidad».[52] Su continua obsesión por lo *natural* —«el timbre humano», «la emoción pura, prepotente y eterna»— lo llevaba a barruntar dondequiera el *artificio* —«menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.»— [52] De ahí que se mostrara más de una vez ciego, y consecuentemente injusto: lo vimos, en 1926-28, con algunos de los auténticos «poetas nuevos» de América; podríamos verlo también, en 1930, con Breton y los surrealistas en general y, en forma más incómoda, con Maiakovsky al día siguiente de su suicidio.[53]

Sea lo que fuere, si, desde 1926, Vallejo insistía en lo urgente que era «devolver las palabras a los hombres»,[54] y si, por 1931, llegó a celebrar conjuntamente «la derrota y desbandada de la literatura capitalista» y el surgimiento de una «literatura proletaria», cuyo «signo más importante estaba en que devolvía a las palabras su contenido social universal», «dotándolas de una expresión y una elocuencia más diáfanas y humanas»,[55] cuando, en la segunda de esas fechas, se interrogaba para saber si «el arte socialista» ya «actualmente existía», [56] al responder: sí, traía como «ejemplos» a «Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplin, el propio Bach, etc.» [57]

No bien la conoció, en 1925, había hecho suya la frase de Joseph Conrad: «Dadme la palabra justa y el acento justo, y moveré el mundo».[58] La repetirá muchas veces, y por último en Madrid, en su intervención en el Congreso de Escritores de julio del 37: en dicha circunstancia para significarles a los presentes la «responsabilidad» que les cabía por ser «dueños del arma más formidable» de todas, «que es el verbo».[59]

Recordaba en sus adentros que era frase «salida de la boca de un poeta».[58] Tanto así que, de vuelta a París, no bien acabó el Congreso, dejó que los demás cumplieran con lo más *exterior* del mensaje, destinó una última página a la *opinión* del momento,[60] y se despidió del «intelectual revolucionario» —«el hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente»— [61] que en 1931 firmara bajo su nombre *El Tungsteno, Rusia en 1931, Lock Out.* Luego, se abandonó, de una vez para siempre, a esa conciencia *agónica* que alternativamente lo habitaba desde su despertar *poético,* hacia 1915, en Trujillo, una «tarde» de «vida agonizante»; en adelante, mientra «todo» siguió «agitándose / en su vientre de macho extrañamente» y hasta que, sobreponiéndose a «la facultad común de volver», lo venza «la esclavitud común de partir»,[62] no fue más que aquel

[52] *«Entre Francia y España»,* id., *82.*

[53] *«Autopsia del Surrealismo» y «Vladimiro Maiakovsky»,* id., *pp. 399 y 412.*

[54] *«Se prohibe hablar al piloto»,* id., *p. 165.*

[55] *«Duelo entre dos literaturas»,* id., *p. 435.*

[56] *Al tiempo que disertaba sobre «literatura proletaria», Vallejo establecía distingos entre tres tipos de arte: el arte revolucionario (cualquier arte auténtico), el arte socialista (en el sentido ampliamente* humano *que vemos ahora) y el arte bolchevique (el de mera «propaganda y agitación», como el que censuraba en Maiakovsky) («El arte y la revolución»,* passim).

[57] *Capítulo «¿Existe el arte socialista?», en* El Arte y la Revolución.

[58] «Carta de París», en Desde Europa, *p. 57.*

[59] *«La responsabilidad del escritor»,* id., *p. 446.*

[60] *El artículo «Hispanoamérica y Estados Unidos ante el Tratado nipo-alemán-italiano»,* id., *p. 447.*

[61] *Capítulo «Función revolucionaria del pensamiento», en* El Arte y la Revolución.

[62] «Alejarse! Quedarse! Volver! Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras».

«poeta socialista» —«*temperamentalmente* socialista», en «su manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad»—,[63] su más viejo compañero y el único realmente *íntimo,* poeta a secas el cual, ya en 1917-18, debía los versos de *El pan nuestro, La cena miserable, Agape* y que, ahora iba a ayudarle a dejar constancia anticipada del extremo de su *agonía,* de repente consubstanciada con la *agonía* de España.

«El artista, según Marx, para que su obra repercuta dialécticamente en la Historia, debe proceder con riguroso método científico y en pleno conocimiento de sus medios. De aquí que no hay exégeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquier opinión extraña».[64] Según Marx. Mas según Vallejo, cuando leía a Marx sin confesarse todavía marxista: «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en las manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas».[65] De hecho, entre el Vallejo pre-marxista y el Vallejo marxista no media tanta diferencia. El primero: «Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella grande taumaturgia del espíritu».[66] El segundo: «En el poeta socialista, el poema no es un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad».[67]

Lo más probable es que, cuando, a principios de septiembre de 1937, optó por recluirse definitivamente en *poesía* como otros se recluyen en *religión,* Vallejo no volvió a interrogarse sobre la «correspondencia» que existía entre «arte» y «política». Sus notas *Del carnet de 1936/37 (¿1938?)*[68] muestran que, si, por un lado, quedaba atento a «lo que pasaba en España», lo que solicitaba su atención eran pequeños hechos, anécdotas reveladoras de lo *singular* del hombre: de *este* o *aquel* hombre, «individuo», «señor», «animal», «hombre al fin»; y que, por otro lado, mientras seguía apuntado cualquier idea de «diálogo»,[69] podía reiterar: «¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!», el único interrogante que lo apremiaba era el «del proceso de creación de un poema», para el cual tenía que encontrar nueva solución cada día.

«Llegamos al cementerio recitando mi verso *Ser poeta hasta el punto de dejar de ser-*

[63] Capítulo «Ejecutoria del arte socialista», en El Arte y la Revolución.

[64] *Capítulo «El caso Maiakovsky», en* El Arte y la Revolución *(reproduce «Vladimir Maiakovsky», artículo recogido en* Desde Europa, *p. 412).*

[65] *«Literatura proletaria», en* Desde Europa, *p. 305.*

[66] *«Los artistas ante la política»,* id., *255.*

[67] *Capítulo «Ejecutoria del arte socialista», en* El Arte y la Revolución.

[68] *La responsable por el título es Georgette Vallejo, quien, no menos curiosamente, repartió esas notas entre* Contra el Secreto Profesional *y* El Arte y la Revolución, *cuando las entregó para su publicación a la editorial Mosca Azul de Lima, en 1973.*

[69] *De* diálogo *teatral: desde 1928, y sobre todo desde 1930, el teatro había pasado a ser un tema permanente de su reflexión.*

lo [70] y el otro *La cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre»:* [71] la más larga, con mucho, de las notas del mencionado *carnet* lleva fecha del 7 de noviembre de 1937 y refiere «una visita al cementerio»,[72] en compañía de Georgette, con el esquema de la «conversación» entre los esposos y, asimismo, de los «pensamientos» particulares del poeta: «Pienso en mi gato que, sentado en la mesa, intervino en un poema que yo escribía, deteniendo con su pata mi pluma según el curso de mi escritura. / Pienso luego en Verlaine y su poema a su *Yo.* —¿Es mejor decir *yo?* O mejor decir «el hombre» como sujeto de la emoción —lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir *yo* —tomado naturalmente como símbolo de *todos*—».

Importa la fecha, pues señala un día, por así decirlo, robado por Vallejo «al tumulto verbal que se había abierto camino a través de su persona» y lo tenía sumido en una «introversión cerradísima» *(AV,* 11, p. 135 y p. 225) que —como sabemos— tuvo por efecto que ni una vez, a partir de agosto, buscara a Larrea, ni siquiera «para enterarse de cómo se pensaba en los medios oficiales, según les ocurría a Jacques Lipchitz y Lucho Vargas» *(sic) (id.,* p. 225) y se limitara a cambiar con él «unas pocas frases» y a dirigirle una mirada «rara» *(id.,* p. 159) la vez que «se cruzaron» en la alameda de un jardín público.

De acuerdo con el relato de su *carnet,* ese día Vallejo lo vivió serenamente, nada «fuera de sí» ni en estado «de enajenación indescriptible» *(id.,* p. 158). Suponemos que fue en la misma noche que experimentó, junto a Georgette, aquel momento de excepcional felicidad que, al otro día, 8 de noviembre, registró en los versos de *Palmas y Guitarra:* [73] «Hoy mismo, hermosa, con tu paso par / y tu confianza a qué llegó mi alarma / saldremos de nosotros dos a dos...»

Iba, luego, a reiniciar, para no interrumpirlo más hasta perder «el párrafo», «el corchete deísta», «la forense diéresis», su obstinado monólogo, tanto como *agónico, agnóstico,* con sus raptos de «frenética armonía» en pos de «la activa, hormigueante eternidad» —«Se amarán todos los hombres... / Sólo la muerte morirá...»—. Había renunciado a todo. Aceptaba que cayera España. Mientras *estuviera,* «al centro, y a la derecha / también, y a la izquierda, de igual modo», seguiría siendo *poeta,* alguien para quien «la palabra justa», en verdad, sólo podía darse «al son de un alfabeto competente». A otros les tocaba ser «suegros», «cuñados», «yernos» por «la vía ingratísima del jebe». Hacía tantos años que él soñaba con «apenas escribir y escribir con un palito / o con el hilo de la oreja inquieta», preocupado porque «(queriendo) escribir, (le salía) espuma», «(queriendo) decir muchísimo, (se atollaba)», o porque «después de tantas palabras», nada lo aseguraba de que «(sobreviviera) la palabra».

[70] *Verso ausente del actual* corpus *poético vallejiano. Dicho sea de paso, el párrafo delata que, si bien escribió la mayor parte de sus versos «a hurtadillas» de su mujer, Vallejo le daba a conocer algunos que, después, se complacía en «recitar» con ella.*

[71] *Verso final de «Por último, sin ese buen aroma sucesivo».*

[72] *El cementerio de Montrouge, donde estaba enterrada la madre de Georgette, en una tumba que poco después recibiría también el «cadáver» de Vallejo.*

[73] *Véase más arriba: nota 19.*

V

Remonté hasta la «tarde» lejana del Trujillo de 1915 en que, al enterarse de la muerte de su «hermano Miguel» en Santiago, Vallejo transmutó su dolor en los versos de *Campanas Muertas,* el primer poema suyo que vendría a ser publicado.[74] Se trata de un soneto, decididamente *mortuorio,* pero, también, producto de la estética *modernista,* que el autor estuvo asimilando mientras ordenaba su trabajo académico sobre *El Romanticismo en la Poesía Castellana.* Hasta el final, Vallejo abogará por la *sinceridad* del poeta; el ejemplo de *C.M.* manifiesta que, desde su inicio en la *vía poética,* supo que *poéticamente* lo más *sinceramente* vivido tenía que adecuarse a un *lenguaje,* o mejor dicho hacerse de un *lenguaje* que le esté adecuado.

En 1918-19, *Los Heraldos Negros* no ocultarán su «aristocrática filiación modernista».[75] Con todo, no más de uno o dos de los poemas del libro serán poemas *modernistas* stricto sensu: fraguados «bajo el gran sol de la eterna Harmonía», «el divino imperio de la música».[76] Darío, del que Vallejo conocía de memoria muchos versos y que consideraba como el único maestro de su generación en las dos *orillas* de la Hispanidad, pudo padecer «la conciencia espantable de nuestro humano cieno / y el horror de sentirse pasajero, el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos, / hacia lo inevitable desconocido», siempre anduvo —«sin rumbo y a tientas», «bajo tempestades y tormentas»— ciego de ensueño y loco de armonía».[77] Antes de conminar a los *suyos,* en *Trilce,* a que rehusen «posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía», «la simetría a buen seguro», Vallejo, en *Los Heraldos Negros,* había dimitido de asistir en sus «oficios» a los «brujos azules» de la «nave sagrada», en la que la joven se le apareció, entre «altas sombras», Darío pasando «con su lira enlutada».

En primer lugar, él se apropió, junto a las de Darío, las *lecciones* de Herrera y Reissig, el modernista *otro:* el de una armonía *epiléptica.* Luego descubrió, paralelamente a la variedad de formas que le ofrecía la herencia en sí compuesta del *modernismo,* la posibilidad de usar de ellas fuera de toda *lógica* modernista, como medio para alcanzar fines expresivos que nunca contemplaron ni Darío ni Herrera y que tampoco sospechaba ninguno de sus incontables epígonos. La etapa siguiente ocurrió cuando, en 1918, en Lima, Vallejo revisó y corrigió para su publicación en volumen los poemas que trajera de Trujillo y que, en parte, habían salido, en la estela de sus «tristes bronces» primiciales, en diferentes periódicos del Norte.

Si tuviera que marcar una segunda fecha: después de la de su admisión al servicio de la Musa,[78] la del día en que invirtió en su servicio una voz cuyos acentos ya no debían nada a nadie, yo optaría por aquel día en que resolvió substituir la tercera estrofa del poema a la vez homónimo y primero de su primer poemario, tachó:

[74] *En* La Reforma, *el periódico dirigido por A. Orrego. Anteriormente, sólo había dado alguna que otra estrofa meramente didáctica en* Cultura Infantil, *la revistilla del Centro Escolar en el que trabajaba como preceptor.*

[75] *J. M. Oviedo,* César Vallejo, *Editorial Universitaria, Lima, 1964.*

[76] *Darío, «Pórtico» (en* Prosas Profanas) *y* Prefacio *al* Canto Errante.

[77] *Darío, «Nocturno I» y «Melancolía» (en* Cantos de Vida y de Esperanza).

[78] *«Con paso innumerable sale la dulce Musa, / y a ella van mis ojos...»*

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que *traiciona el Destino.*
Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que funde un sol maligno.

y escribió:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

No vuelvo sobre lo que —según confesión propia— sufrió Vallejo, una vez publicados *Los Heraldos Negros,* para honrar la «desconocida obligación sacratísima» que sintió «grativar sobre sí»: «¡la de ser libre!». Fueron los años de *Trilce.* No obstante la poca estima que le merecerían, a partir de su viaje a Europa, las *vanguardias,* y más que todo la inmensa mayoría de los *vanguardistas;* Vallejo, entonces, vivió como nadie la experiencia que, en los campos del arte, simultáneamente define la *vanguardia* y señala el paso de lo *moderno* a lo *contemporáneo:* experiencia de una *ruptura* que, de acuerdo con lo anticipado por Mallarmé,[79] cuestionaba la relación tradicional entre la *obra* y el *autor* de la obra, y —para atenernos al *libro*— denunciaba «la influencia del libro sobre el que lo escribe, en cuanto lo escribe».[80]

Si, escribiendo *Trilce,* él se asomó a «bordes espeluznantes», temeroso de que peligrase «su pobre ánima viva», fue porque, de pronto, se le reveló que la *sinceridad* a la que quería sujetar su *poesía* no era nada que existiera en él previamente al contorno que llegaría a darle. *Elle n'allait pas de soi.* Tenía que *inventarla* y, para tal, hacer que «el arco de su frente» ganara «su más imperativa fuerza de heroicidad».[81] Mal que le pesase, era y seguiría siendo, si quería cumplir con su *obligación* «de hombre y de artista», un poeta de su tiempo: *sujeto* problemático de un *lenguaje* igualmente problemático. *Sincero* en la medida en que, perdida la *inocencia,* admitía, con la *lucidez* que así acababa de adquirir, que sólo sería a costa de un esfuerzo perseverante hasta lo *heroico* que daría pruebas de *sinceridad.*

Uno de los dos poemas que, en 1927, desde París, Vallejo mandó a L.A. Sánchez para ser publicados en *Mundial* llevaba como título: *Actitud de excelencia.*[82] Le advertía a su corresponsal: «Aún cuando se me ha solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada, mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria». En realidad, *Actitud de excelencia* y el otro poema de la misma fecha serían los últimos que saldrían a la luz pública en vida de Vallejo, por más que L.A. Sánchez se preció de haber recibido, en 1930, tres más, también «estremecidos», y destinados a la revista *Presente,* donde no han dejado huella.

[79] *«Sentí síntomas inquietantes causados por el solo acto de escribir».*

[80] *Del* Diario *de André Gide, con referencia a su* Tentativa Amorosa *(citado por Maurice Blanchot,* El Espacio Literario).

[81] *De la carta de Vallejo a Orrego cuando la publicación de* Trilce.

[82] *Figurará en la edición príncipe de* Poemas Humanos, *ligeramente modificado, como:* Altura y pelos.



Cabalmente, poco antes de su segundo envío a Sánchez, entre un artículo sobre «la verdadera situación de Rusia» y otro sobre «pacifismo capitalista y pacifismo proletario», Vallejo se interesaba por «la nueva poesía americana»,[83] aprovechando para terciar en el debate levantado por Huidobro[84] relativamente a la *traducibilidad* de la poesía. Algunos de los conceptos que recoge su artículo atañían a la propia esencia del poema y, con nueva disposición, conformarán el capítulo «Electrones de la obra de arte» de *El Arte y la Revolución:* «Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa, y secundariamente lo que se dice. [...] Se olvida que la fuerza de un poema arranca de la manera con que (en él) se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de su obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura».

Cualesquiera que fuesen las reflexiones que le inspiraba la suerte del «pensamiento revolucionario» o de la «literatura proletaria», el problema que más *intrínsecamente* le atañía, ligado a su condición de *poeta* era de orden *lingüístico:* «Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere»; «Cada poeta forja su gramática personal, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma».[85] Que, paralelamente, no dejó de plantearse, hasta lo último, el problema del *sujeto* del *lenguaje* de la *poesía,* lo confirman las líneas, fechadas en 7-XI-37, que cité más arriba, acerca de la intervención de su gato en «el curso de su escritura» y, directamente, del «sujeto de la emoción —lírica y épica—».

Para entonces, ya tenía compuestos más de los tres cuartos de los versos correspondientes al gran trance creador de su postrer otoño. No podía más dudar que, sobreviviendo *la* palabra, sobreviviría *su* palabra: incontables veces, cuando «quería escribir», le había «salido espuma»; su repetido «atollarse» no le había impedido lograr «decir muchísimo». Sólo le faltaba, para «arrequintar» «los dos tomos de la Obra», reconocer como «sermón de la barbarie» el «intenso jalón» de «sus papeles»:[86]

¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?

y:

Pupitre, sí, toda la vida; púlpito, / también, toda la muerte!

Negué la calidad *única* de Vallejo, tan *parcialmente* defendida por Larrea, en la doble acepción de *parcial.* Quien me ha acompañado entenderá que era la condición para poder más ahincadamente afirmar su calidad *singular,* que comparte con un grupo mínimo de *contemporáneos,* cada cual exclusivo de sus pares, y, no obstante, o por eso,

[83] *Los tres artículos en* Desde Europa, *respectivamente pp. 362-4, pp. 381-2 y pp. 371-4.*

[84] *Una vez más, contra la posición de Huidobro.*

[85] El Arte y la Revolución, passim.

[86] *En* Sermón sobre la muerte. *Como se sabe, después de concluirlo, el 8 de diciembre de 1937, Vallejo cerró su* taller poético, *que no reabriría, intermitentemente, sino para alguna enmienda, uno que otro añadido y la ordenación de su poemario español.*

dadas las características de la época, ligado a ellos —juntos «coentrañados con el significado del siglo que incluye su biografía»— *(PCB,* p. 9).

Nombraré a Breton, el primero que, Larrea mediante, tuve la oportunidad de equiparar a Vallejo, siendo que, además, ambos, a pesar de cuanto los separó, pertenecieron a una *izquierda* de la poesía. Más arriba, nombré a Pessoa, cocelebrado hogaño, en uno y otro Mundo, en igualdad con el autor de *Trilce;*[87] nombro ahora a Pound, para que al lado de Pessoa integre aquella *derecha* de la poesía que corresponde a la *izquierda* formada por Vallejo y por Breton. No es, por cierto, casual, que reunidos —Vallejo y Breton, Pessoa y Pound— representen parejamente los dos Mundos constitutivos de nuestro «horizonte cultural», ni que cada uno sea el intérprete de uno de los cuatro idiomas comunes a esos mismos Mundos.

André Coyné

[87] *En el sentido al que aludí en relación con Vallejo: que, tránsfugos de la* vanguardia, *confrontados con lo problemático del* lenguaje *así como del* yo *poético, despreciando «las preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud», no se han excusado de captar, hasta donde les cabía, «las respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas»* (Contra el secreto profesional).

Vallejo y Pessoa: lo poético, lo político

En 1888 nació el portugués. El peruano, en el 92. En 1935 murió el portugués. El peruano, en el 38. Hombres, por lo tanto, de una misma generación. Habitantes, los dos, de esta Tierra por muy pocos años que fueron, además y como queda visto, prácticamente los mismos. Llamativa coincidencia si se atiende al hecho de que Vallejo y Pessoa no se conocieron. Es más: ni siquiera se sospecharon.

El imán de París bien podría haberlos acercado. Pero no fue así. Cuando Pessoa regresó de Durban, Sudáfrica, a comienzos del siglo XX, ya no volvió a moverse de Lisboa. París, para él, remitía sobre todo a un nombre: el de Mario de Sá-Carneiro. Vallejo, a su vez, nunca supo de la existencia de un poeta de tanta calidad en Portugal. De modo que trabajaron paralelamente y sin confluir jamás. Contra todas las postulaciones de la geometría del deseo, no se encontraron en el infinito. A menos —¿por qué no?— que el infinito sea nuestra conciencia de lectores. De hecho, quien ame la poesía los unirá en su veneración. El amor de un tercero bien puede emparentar a dos desconocidos. El que yo tributo a Vallejo y Pessoa, redunda en estas líneas de homenaje conjunto a dos obras que me dan de vivir. A medida que la crítica aficionada a los paralelos literarios descubra y profundice las soprendentes correspondencias y los antagonismos complementarios que pueden trazarse entre Pessoa y Vallejo, llevará más lejos y más a fondo lo que estas páginas hoy apenas insinúan.

La segunda mitad de nuestro siglo consagró a los dos. Ese protagonismo indiscutido tiene su elocuente fundamento. Ambos consumaron una hazaña poética al librar a la idea del Yo de los contenidos con que un rígido pensamiento racionalista la venía ahogando desde el siglo XVII.

Más que en el plano de las violentas transgresiones sintácticas y léxicas, esta tarea expurgadora la cumplió Pessoa a través de la creación de sus conocidas figuras heterónimas. Con ellas contribuyó a reconciliar, en la poesía, dos nociones tradicionalmente enemistadas: la de verdad y la de contradicción. Así logró superar tanto el clásico formalismo lógico oriundo de la tradición aristotélica como la drástica polarización entre sentimiento y razón que, con ahinco, cultivó el romanticismo temprano.

Vallejo, en cambio, optó por un léxico rabiosamente personal, vertebrándolo con inigualada sabiduría. De él se valió para transmitirnos la intensidad de su exasperación y de su ternura. El alto voltaje conflictivo de sus emociones se convierte, mediante la puesta en tela de juicio de la sintaxis lírica tradicional, en reflejo de una emoción nueva: la del hombre al que su tiempo condena a desconocerse.

Se trata, pues, de dos sendas distintas. Sin embargo tanto Pessoa como Vallejo las recorren aspirando al logro de un mismo fin: restituir al Yo una densidad perdida en el transcurso de la Edad Moderna y de la que el Medioevo, como hoy sabemos, tuvo

una comprensión menos ingenua. Y digo menos ingenua porque supo reconocer, ante todo, la esencial imponderabilidad de la identidad personal, lo que en ella hay de irreductible al *corset* de las definiciones.

Pessoa ejecuta lo que podríamos llamar un descentramiento autoral. Luego de multiplicar a los «responsables» de cuanto escribe, impide que se identifique, literalmente, al autor de su obra global con una sola de sus voces estéticas. Pessoa se prefiere como un heterónimo más: es decir como alguien posible, verosímil, antes que como alguien real, indudable. Y obliga a encontrarlo antes en su polifacetismo tonal y sentimental que en la presunta unidad que emana de la poesía que firma con su propio nombre.

Si es cierto que Pessoa juega, habrá que decir que juega a lo que cree. Y él cree, con Wilde, que «es conveniente ser un poco improbable». De tal modo fuerza a reconocer la sinonimia entre lo real y lo imponderable.

Vallejo tampoco se deja asir como un Yo de contenidos determinables por vía racional o definitoria. Su lenguaje desbarata las analogías asentadas por el sentido común. En la crispación atormentada de su palabra está el mensaje. Un mensaje que, ante todo, nos muestra, con transparencia conmovedora, la evanescencia del pacto entre la emoción y su conciencia lineal. Al contemplarse —subraya Vallejo— el hombre se extraña. Reconoce rota la intimidad que, como un eje ontológico, lo sustentaba en la certeza de ser. Vallejo dice *Yo* para decir con Rimbaud, el *Otro*.

Pero si las modalidades poéticas difieren en el procedimiento estilístico para coincidir en el fin buscado, no se podrá decir lo mismo de las sendas político-ideológicas recorridas por Vallejo y Pessoa: ellas coincidirán en el empleo del procedimiento lógico que las sustenta y diferirán, en cambio, en el fin social al que aspiran.

Pessoa simpatizó e incluso exaltó el corporativismo salazarista. Celebró sin retaceos la dictadura militar. Vio en las tesis represoras y autoritarias vigentes en su país desde 1927, un modelo de organización colectiva apropiado para una sociedad que, según él, había perdido su norte histórico: el imperial. Es decir que, en el plano político, Pessoa se identificó con un modelo de extrema derecha, altamente centralizado en la figura de un líder carismático y apegado al dogma en todos los órdenes de su acción administrativa.

Disuelto el proyecto republicano portugués que siguió a la caída de la monarquía, barridas las libertades públicas, homologadas al delito las iniciativas democráticas, la pequeña nación peninsular se hundió en la letanía del silencio obediente. Y Pessoa la acató. ¡Curiosa, dramática opción política para un hombre que remarcaba, en su tarea vocacional, la insondable verdad del polifacetismo y la inagotable validez de los matices! El vértice opuesto, precisamente, al de la cosmovisión que implica la creación de la heteronomía.

No fue éste el caso de Vallejo. A medida que se aproximaba al final de su corta vida, Vallejo fue adhiriendo, con igual obstinación que Pessoa al comienzo de su labor creadora, al extremo opuesto: el del comunismo soviético. En las prometedoras banderas de la revolución proletaria y la redención de los humildes a través de la lucha armada, los ojos de Vallejo, sedientos de justicia, vislumbraron el horizonte de la fraternidad universal. ¡Sorprendente esquematismo apostólico en un hombre que palpó como pocos la inconsistencia de todos los reduccionismos!

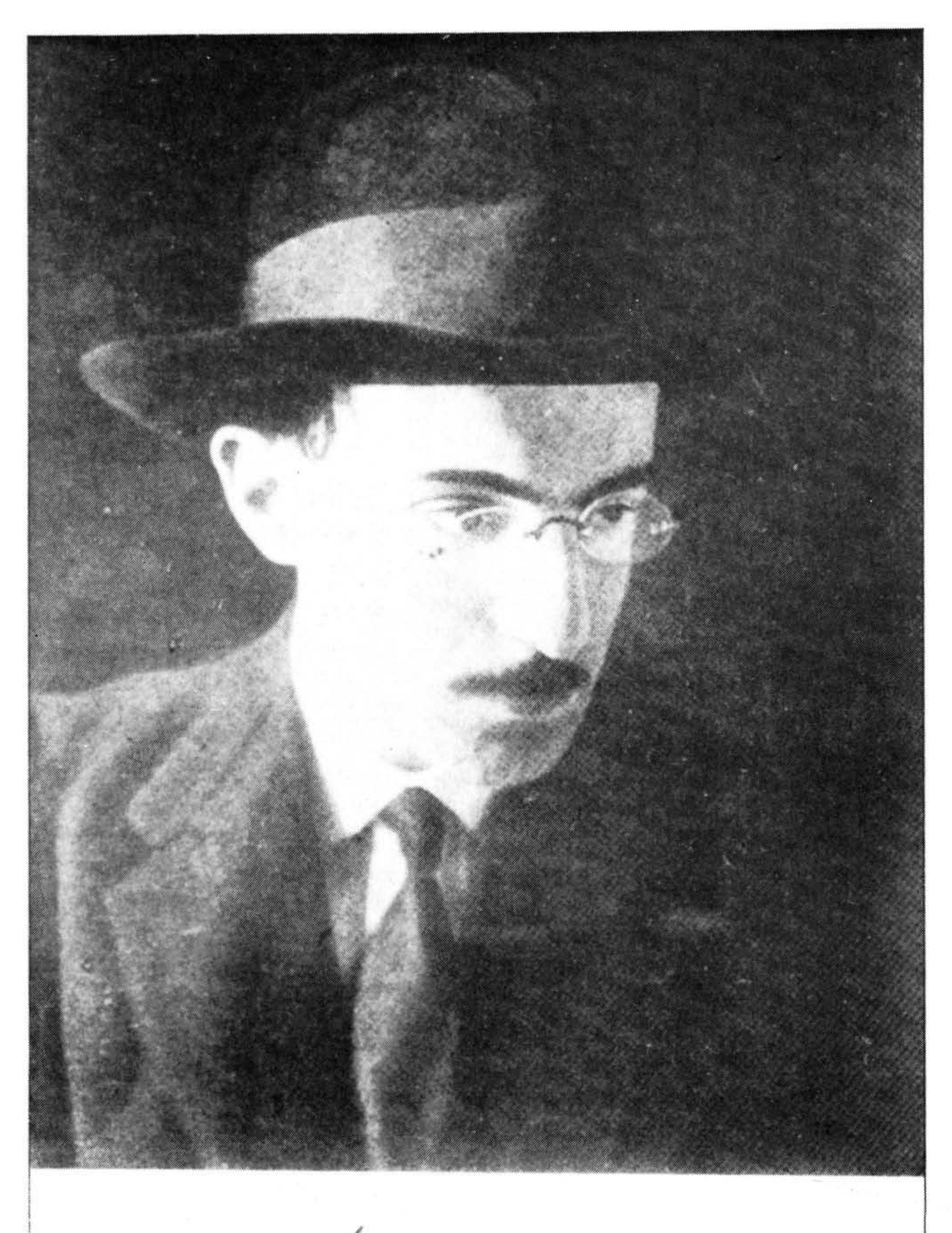
Así, ambos poetas, medularmente densos y devotos de la complejidad en el plano literario, evidenciaron ser sumamente simplistas en el terreno ideológico-político. Es que adoptaron en éste posturas reñidas en lo esencial con sus procedimientos estéticos de vanguardia y, básicamente opuestas al espíritu radicalmente crítico y antiaxiomático que gobierna sus respectivos planteos poéticos. Y si, con ánimo contemplativo, se me dice que lo hicieron condicionados por el inevitable influjo de las ideas y presiones de su tiempo, responderé que no menos determinantes, como factores de condicionamiento, fueron los criterios artísticos convencionales tan difundidos por entonces como en cualquier época y con los que, sin embargo, Vallejo y Pessoa supieron romper.

No, la genialidad artística no inmuniza contra la estrechez perceptiva en otros órdenes del entendimiento y, menos aún, contra la subordinación a necesidades tan íntimas como fueron las que, a Pessoa y a Vallejo, los impulsaron a definirse, respectivamente, por un imperialismo de corte místico y un profetismo revolucionario de izquierda.

Es cierto: Vallejo y Pessoa no son los únicos casos en la historia de la literatura que prueban lo que decimos. Balzac, en el siglo XIX es, se ha insistido en ello, otro elocuente ejemplo de lo mismo. Como lo fueron, en el nuestro, Ezra Pound o el talentoso Borges en el instante penoso en que exaltó las dictaduras latinoamericanas. Pero lo llamativo, en los casos de Vallejo y Pessoa, es cómo desembocan en sus respectivas convicciones y propuestas ideológicas; convicciones y propuestas tan antagónicas entre sí en un plano manifiesto aunque muy similares si las evaluamos como modelos de pensamiento al servicio de un ideal absoluto. Es decir que Vallejo y Pessoa también se parecen en el modo de razonar la política aun cuando, argumentalmente, sus planteos sean distintos.

Pienso, desde hace mucho, que la heteronomía pessoana puede interpretarse como una bellísima dramatización en torno al desmembramiento y decadencia del viejo imperio lusitano. Desarticuladas en segmentos territoriales a los que el idioma del amo dio su primera y última unidad, las posesiones portuguesas de ultramar, en los albores de nuestra centuria, sólo eran una sombra de lo que hasta allí habían sido. Y, ante todo, era una sombra, un palidísimo reflejo de su plenitud pasada, la metrópoli de ese imperio agonizante — Lisboa.

Aún así, a principios del siglo XX, Lisboa se aferra a la idea de preservar, bajo su herrumbrada corona, todas esas posesiones. En especial, las garras del extenuado colonialismo luso se hunden en el Africa. Y hundidas siguieron allí hasta la «Revolución de los claveles». Pero Portugal, más allá de su presencia en suelo africano, chino e indio, ha muerto como imperio. Ensimismado, teniendo como interlocutor dilecto al fascismo de España, Portugal es, a todas luces, más apariencia que realidad — fragmentos, dispersión, retórica unidad. En cada una de esas partes atomizadas puede presentirse la evanescente presencia del todo perdido. Sólo presentírsela, como a una estela esfumada, porque allí no está ni cabe ya. Totalidad sin centro, diáspora incesante, el desestructurado imperio portugués del siglo XX pareciera encontrar en la heteronomía pessoana su metáfora perfecta. Si Luiz Vaz de Camões fue el mágico cantor del poderío imperial, Pessoa lo fue de su ruina y su derrumbe. Cada heterónimo es, al unísono, todo Pessoa y, sin embargo, no es más que una parte de él; toda la cultura de Portugal y sólo una parcela de ella.



¿De qué modo recuperar la perdida unidad? ¿Cómo reinfundirle al Yo transparencia lógica y sustancia solidaria sin que pierda su rica textura ontológica? En el plano poético, Pessoa no lo sabe o, me animaría a asegurarlo, no cree que ello sea posible. En el plano ideológico-político, en cambio, sospecha, sueña, se empecina en creer que el ideal sebastianista, al que quisiera ver encarnado en los postulados inaugurales del *Estado Novo,* podrían redimir a Portugal de su postración histórica, de su impotencia republicana. De hecho, el salto pessoano es notable: va desde la imponderabilidad última de lo real —conquistada como trama de una propuesta poética excepcionalmente vital y representativa— hasta la visión omnipotente, totalitaria y recalcitrantemente conservadora del dictador Oliveira Salazar. Esta parábola sólo resultará explicable si se la puede entender como manifestación de un desesperado intento de escapar, de algún modo, al peso angustiante de la indeterminación a que lo condujo su examen poético de la realidad. La esperanza pessoana podría acaso concebirse en esos términos: si la heteronomía es expresión personal del conflicto colectivo moderno de Portugal, la resolución de ese conflicto —mediante la restauración del ideal imperial en la sensibilidad colectiva— podría devolver a Portugal una actualidad, un protagonismo en el escenario europeo y una densidad de contenido, verdaderamente reparatorios. De este modo, Portugal disolvería, en el seno de su experiencia, la diáspora y la incredulidad política que implica la cosmovisión heterónima. Es decir que, por vía dialécticamente complementaria, se conciliarían la desesperanza individual, que tan certeramente traduce la obra poética de Pessoa, con las tesis corporativas del *Estado Novo.*

Ese desencanto personal, esta solitaria desesperación, intentarán ser revertidas, en Vallejo, mediante otros contenidos pero con idéntico procedimiento. Pareciera responder, el escritor peruano, al mismo afán de trascender, de disolver en lo político, la desesperanza sembrada y recogida en el campo poético. Vallejo creerá, como se dijo, en la redención del hombre por medio de la revolución comunista.

Un primer elemento de contraste, en lo que a Vallejo se refiere, es el que puede advertirse entre la rica complejidad de su relación con el lenguaje en el plano literario y la ingenuidad de su vínculo con él en el plano de las ideas políticas. Su comunismo es simplista; su visión del *Yo* colectivo reñida con la lucidez en la manera de entender la resolución de los conflictos humanos; ciega y apologética en su finalidad apocalíptica. Se comprende, claro, que lo que está en cuesión aquí no es la vitalidad del marxismo —de la cual, por supuesto, mucho podría hablarse— sino el modo que Vallejo tiene de concebirlo y predicarlo.

Al obrar como poeta, Vallejo logra desbaratar las leyes convencionales de la sintaxis y de la lógica vigentes en la poesía hispanoamericana de su tiempo. Al pronunciarse desde sus preferencias políticas, se atiene en cambio a modelos salvíficos tradicionales que no logran disimular la raíz anacrónica de su lógica discursiva aunque argumentalmente aparezcan como planteos rebosantes de actualidad y moralmente sean, al menos en algunos de los fines perseguidos, sumamente atendibles. Vallejo, sin embargo, no parece sensible a estas flagrantes contradicciones entre su poética y su política. Al igual que Pessoa, se sumerge de lleno en sus creencias sociales cuando quiere escapar al fatalismo y al escepticismo en que lo ahoga la genial expresión de su individualismo.

Lo que hay de personalísimo en el lenguaje literario de Vallejo es la sabia articulación entre los recursos sintácticos, analógicos, metafóricos y aún gramaticales, y la re-

vulsión propia de su conciencia reacia a determinar los contenidos de la percepción externa y de la autopercepción, en términos tales que lo faculten a hablar de sí mismo y del mundo como realidades racionalmente discernibles y escindibles entre sí. Es en esta medida que, al poeta, el sujeto Vallejo se le vuelve verdadero como instancia inasible e irreal y, al mismo tiempo, falso como alguien cuyos contenidos pudiesen ser aprehendidos descriptivamente, a la manera de lo que suele hacerse con un objeto. En última instancia, Vallejo pareciera descreer del conocimiento. Es el amor y sólo el amor la experiencia que puede liberar al hombre de la locura a que pareciera conducirlo la inviabilidad de la autocomprensión. Y el amor, claro está, entendido como fraternidad multitudinaria que rebasa la nada del sujeto diferenciado para dar forma y vida al individuo comunista, en el cual esa nada se repliega derrotada por la contundencia existencial del *Nosotros*. La humanidad, unida en el ideal transformador de la sociedad, supera la enajenación irremediable en la que desemboca todo el que se empeña aisladamente en aprehenderse como sentido. Se trata, por lo tanto, de un acto de trascendencia en el que la vocación fraternal de la especie doblega, finalmente, al solipsismo. Se diría, desde esta perspectiva de análisis, que Vallejo, como poeta, pareciera empeñado en retratar la inasibilidad del *Yo* como instancia portadora de atributos consistentes, perdurables y claramente discernibles. El sujeto, para él, antes que nada es tensión, conflicto, crispación que desmiente la presunta coherencia de la identidad personal. A la vez, Vallejo, al razonar políticamente, se muestra igualmente interesado en exceptuar al *YO* de la pesada carga de los contenidos impuestos por el idealismo y el logicismo tradicionales pero ahora con otro propósito totalmente distinto: no para sustentarlo o sostenerlo en la rigurosa indeterminación conquistada mediante el trabajo de expurgación lírica, sino para encauzarlo hacia el *Yo* colectivo, comunizado; ése que, mediante el ideal marxista vigente en sus días, escapa tanto a la ceguera del individualismo como a la extenuante tensión de la imponderabilidad ontológica señalada por su poesía.

Este último aspecto nos remite a la esperanza de Vallejo, tan agudamente analizada por el escritor mejicano Marco Antonio Campos en sus «Dos notas» sobre nuestro poeta [1]: «Por el 1928, Vallejo encontró la puerta que le dio de algún modo la salvación, y le ayudó a huir de los terrenos de la fatalidad: el marxismo. Allí tomó, en base al sufrimiento propio, el material para comprender el ajeno». Y luego: «César Vallejo, quién no lo sabe, se regodeaba en su pesimismo». Sin embargo, en su último libro, *Poemas humanos,* opuso algunas veces a este fatalismo un amor sincero a la vida, y en varios poemas y versos se puede advertir un franco o mediano optimismo, o al menos, un llamado al quehacer y a la lucha. Invito al lector a examinar los poemas completos de «Hoy me gusta la vida mucho menos...», «Me viene hay días una gana ubérrima, política...», «Los desgraciados», «La vida, esta vida me placía...» y, sobre todo, ese gran canto a la esperanza que es la sección (o libro) de *España aparta de mí este cáliz*».

Por su parte, el crítico británico James Higgins nos ofrece sobre el comunismo de Vallejo páginas sumamente elocuentes. En especial, en lo atinente a la sinonimia «familia-felicidad» entendida como instancia del pasado personal del poeta. Esa correspondencia-

[1] *Marco Antonio Campos,* Señales en el camino, *págs. 86 y 87, Premia Editora, México, 1983.*

cia, según Higgins, se convierte, durante la sufrida adultez de Vallejo, en la sinonimia «felicidad-comunidad del futuro»; una felicidad que aparece como disolución final de todas las tensiones y desgarramientos. Escribe Higgins [2]: «La nueva sociedad universal fundada en el amor con que sueña Vallejo es también en parte una proyección de su ideal privado del hogar y la familia. La época más feliz de la vida de Vallejo fue su infancia, que pasó en medio del amor y protección del hogar, cuyo eje era su madre. La muerte de su madre y la disolución del hogar fue quizá la tragedia más grande de su vida, y de aquí en adelante tendió a ver la existencia como una orfandad. Uno de los temas principales de *Trilce* es la nostalgia del mundo integrado por la familia. Hasta el fin de su vida el hogar había de ser un ideal que constantemente anheló recuperar».

Hay, pues, en Vallejo una santificación de la familia. El sexo, como recuerda el citado estudioso inglés, agota su sentido en la función procreadora ya que el goce no constituye en sí un propósito ni un motivo de exaltación. De igual modo, podría decirse que el sufrimiento en el que se disuelve el *Yo* lógico o la ilusión idealista de la personalidad y los contenidos subjetivos tradicionales, aparece como mediación necesaria para el nacimiento del individuo fraternal comunista quien rebasa o supera, a través de la solidaridad, su pavoroso vacío de contenido ético-social y el aislamiento a que lo condena su rebeldía puramente egoísta. Puede, en consecuencia, afirmarse que, en Vallejo, la sexualidad, tanto como la conciencia exasperada del *Yo,* son desde el punto de vista de su ideología política, instancias, estacionales, transiciones a través de las que corresponde desembocar en la familia y en la revolución comunista. «Así Vallejo llega a sentir —añade Higgins [3]— que cuando todos los hombres estén unidos en el amor, habrá recuperado el mundo integrado del hogar. En este sentido, su sociedad ideal del futuro no será sino una proyección universal de su ideal privado de la familia: la nueva sociedad constituirá el hogar de todos y toda la humanidad conformará una sola familia».

No es la persona, en tanto sujeto singular, la que puede resarcirse, redimiéndose de la enajenación. Es el ciudadano militante, el insolvente *Yo propio* restañado de su impureza en el *Nosotros* participante de la acción política comunista. Se produce, pues, en Vallejo lo que podría caracterizarse también como un salto desde el espacio de la conciencia trágica al espacio de la conciencia redencional. Mediante él, la visión vallejiana del hombre termina por encontrar el cauce de una esperanza que se despliega a expensas de la comprensión alcanzada en su poesía sobre el tema de la verdad y del sentimiento humano.

En el espíritu colectivista ve Vallejo la salvación entendida como definitiva superación de todos los conflictos, cosa que se logra mediante la práctica revolucionaria que su comunismo estricto, tan generalizado como concepción ortodoxa entre los opositores de su tiempo al avance del fascismo, concibe como gradual ascenso hacia una humanidad definitivamente reconciliada en el amor. Y si ello tiene lugar es como consecuencia tanto del imperativo afectivo que gobierna el corazón nostálgico del Vallejo adulto, como de la conciencia ética que alienta su rebelión contra la injusticia social. Pero el

[2] *James Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, *pág. 307, Siglo Veintiuno Editores, México, 1970.*

[3] *Idem, pág. 314.*

reconocimiento de esta doble vertiente de su proceder no nos obliga a ignorar cuánto se pierde, en el referido salto, del Vallejo incomparable, ya que con ese movimiento se consuma una opción reduccionista consolidada a expensas de ese espíritu hipotético y conjetural que se acepta siempre insuficientemente y a favor, en cambio, de las polarizaciones más drásticas y primarias.

¿Cómo no ver un trasfondo de desesperación en el extremismo político-ideológico de Pessoa y Vallejo? Es ese quemante sedimento el que nos habla de la incomparable autenticidad de sus respectivas obras poéticas y de la necesidad más íntima que alientan sus inflexibles concepciones histórico-sociales. Hay, de hecho, en ambos un ardiente deseo de reencuentro con la esperanza, de poder abrirse un resquicio de luz personal hacia ella; de superar el encierro en el doloroso sentido de la existencia humana y el agobio padecido a manos de la imponderabilidad última de todo lo real. En suma: Vallejo y Pessoa quieren recuperar el sentimiento de pertenencia comunitaria y compromiso social capaz de arrancarlos a la asfixiante soledad personal a la que ambos se sienten igualmente condenados.

En el caso de Vallejo, el propósito fue, como lo subraya el crítico francés André Coyné [4], el de ir «Más allá de las vicisitudes de la lucha, en las que sólo piensan quienes todo lo ven en términos de poder y de desquite, (para) realizar el sueño de una humanización, amén de planetaria, cósmica».

Pelear por todos, y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres.
Y el mismo cielo todo un hombrecito.

Tras brindarnos estos elocuentes versos de Vallejo, Coyné prosigue diciéndonos: «Vallejo, negando el tiempo y sus desastres, en un supremo conjuro universal, coloca su poesía en un plano profético, el único que justifica el mito milenarista de una esperanza que la historia persigue sin poder fundar nunca».

Es al respecto también significativa la muy conmovedora reflexión de Pessoa que paso a transcribir:

No cuento con gozar mi vida, ni en gozarla pienso. Sólo quiero convertirla en algo grande, aunque para eso mi cuerpo y mi alma deban ser la leña de ese fuego. Sólo deseo convertirla en algo de toda la humanidad aunque para eso tenga que perderla como algo mío.

Cada vez más pienso así. Cada vez más pongo en la esencia anímica de mi sangre el propósito impersonal de engrandecer la patria y contribuir a la evolución de la humanidad. Esta es la forma que en mí tomó el misticismo de nuestra Raza.

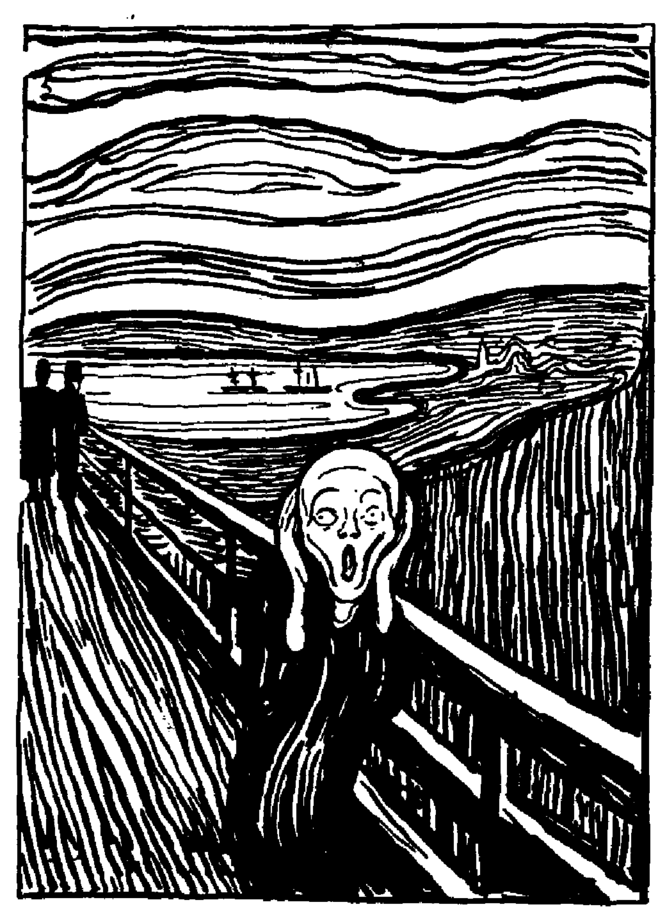
Sin embargo, esta necesidad de conversión de la acción personal en fruto colectivo aparece con más frecuencia en la poesía de Vallejo (especialmente en la de los años finales) que en la de Pessoa. Pero ni Pessoa ni Vallejo supeditaron jamás la calidad esté-

[4] *André Coyné, «Vallejo y el surrealismo», en el tomo colectivo* El humanismo de César Vallejo, *Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, págs. 192/193, Argentina, 1971.*

tica de sus textos a los requerimientos de sus convicciones ideológicas o de sus conjeturas políticas. Lo que sí resulta evidente, en uno tanto como en otro, (y lo reitero por lo importante que me parece) es que la índole esquemática de sus opciones políticas (también *naive,* si se las compara con el espesor conceptual de sus obras literarias), acusa la necesidad de atenuar de alguna manera, la irreductible complejidad de lo real en la que se asienta el núcleo de sus respectivas concepciones estéticas. El dogmatismo, la fe obstinada y doctrinaria en la que ambos, Pessoa y Vallejo, parecieron haberse amparado, al menos en un determinado momento de sus vidas, constituyó un paliativo, una pausa y, a la vez, una evasión de ese mundo poético donde la verdad, reconocida por ellos como un agobiante misterio, induce a concebir al hombre como un ser esencialmente trágico e inhabilitado para levantar en el dogma su morada.

Santiago Kovadloff

Munch: *Agonía* (1896)



Munch: *El grito* (1895)



Autorretrato con sombrero (1932)

César Vallejo y Edward Munch

El arte de César Vallejo, sobre todo a partir de *Trilce,* parece expresar lo que la pintura del pintor noruego coetáneo suyo, Edward Munch. Por eso al comentar la poesía del poeta peruano sería revelador, no compararla con la pintura de Munch, pues la poesía tanto como la pintura sólo deben explicarse dentro de sus respectivos géneros, pero sí presentarlos juntos. El arte de ambos parece expresar sentimientos similares; éstos quedarán realzados e intensificados al ser estudiados conjuntamente.

En las vidas de Munch y Vallejo se dieron muchas circunstancias afines. A Edward Munch se le murió su madre y una hermana cuando era aún niño, y más tarde otros dos de sus cuatro hermanos. El sentimiento de desamparo y el tema de la muerte serán plasmados constantemente en sus lienzos. «Esta temprana familiaridad con la muerte, con su brutal insistencia en la incertidumbre de la vida, dice Werner Timm, uno de los biógrafos de Munch, influyó significativamente en su actitud frente a la vida y frente al arte. El mismo había dicho: Sin enfermedad y muerte mi vida hubiera sido un barco sin timón».[1]

Como para Vallejo, para Munch la expresión artística era necesidad vital. La pintura constituía una forma de liberarse de sentimientos agobiantes que le atormentaban constantemente. Cuenta Timm que ya desde pequeño Munch se tranquilizaba al pintar aquello que le preocupaba; y cita un episodio de la vida del joven Munch: «Fui a casa a hacer las paces con mi padre, pero él ya se había ido a dormir. Abrí la puerta de su habitación cuidadosamente y vi a mi padre arrodillado junto a la cama rezando. Nunca lo había visto así. Cerré la puerta y me fui a mi cuarto. Me sentía inquieto, sin poder reconciliar el sueño. Al fin saqué mi tablero de dibujo y comencé a dibujar. Pinté a mi padre arrodillado junto a la cama, con la luz de la mesilla brillando apagadamente en su pijama. Saqué mi caja de pinturas y puse algún color. Cuando estaba terminado me acosté consolado y me dormí rápidamente».[2]

Munch no aprendió a pintar en ninguna academia y según Timm sentía mayor afinidad por la literatura y la filosofía de la época que por la pintura. Sus amigos eran en su mayoría escritores. Como Vallejo,[3] profesaba admiración a Mallarmé (al que pintó en 1896) y a los simbolistas franceses.

Ibsen sintió que sus dramas podrían ser plasmados por Munch y pidió a éste que pintara el decorado para la representación de *Espectros* y de *Hedda Gabler.* Esto es in-

[1] *Werner Timm,* The Graphic Art of Edward Munch, *New York Graphic Society, Connecticut, 1969, página 10.*

[2] Ibídem.

[3] *Para un estudio detallado de la influencia de Mallarmé en Vallejo, véase el artículo de Xavier Abril, «Vallejo y Mallarmé», en* Cuadernos del Sur, *Bahía Blanca, 1959.*

teresante en cuanto que muestra la estrecha relación existente entre las pinturas de Munch y la literatura; y aunque Timm afirma que es a la obra literaria de Ibsen a la que más se acerca la pintura de Munch, es mi opinión que se aproxima tanto o más a la poesía del poeta peruano que analizamos.

Ambos, Vallejo y Munch, fueron grandes «sufridores» que presentían que algo no funcionaba bien dentro de ellos. Según Stenersen, Munch «estaba consciente de que algo extraño le pasaba, que sus nervios estaban sobresaltados; y sin embargo se resistía a consultar a un médico. Quería permanecer así; él pensaba que esta enfermedad, estos nervios, podrían impedirle alcanzar su meta».[4]

Vallejo afirmará en sus poesías: «Yo nací un día que Dios estuvo enfermo, / grave»;[5] «Yo no debo estar tan bien»;[6] «Estás enfermo... Vete... Tengo sueño!»[7] Munch no quería ver el exterior. Cuenta Sternersen que se mandó construir una pared altísima alrededor de su casa que no le permitiera ver nada, ni siquiera el cielo, y cuando salía iba con los ojos casi cerrados. Daba la impresión, dice Sternersen, de ser un sonámbulo.[8] Como a Vallejo, lo que le interesaba era, nada menos, que mostrar el dolor que sentía en todo.

Para ambos artistas la vida se presenta como un absurdo incomprensible y horrendo cuyas leyes han sido vedadas al hombre. Es parecido a una enorme tela de araña donde los hombres están atrapados, como efectivamente la pinta nuestro artista noruego.[9] «El destino del hombre, afirma Vallejo, es un engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas frente a cosas y seres,[10] y que el ser humano no puede entender en su totalidad».

En un poema de Vallejo, una cena miserable será metáfora de la vida. La vida es una comida que no deja satisfecho al hombre: «Ya nos hemos sentado mucho a la mesa, con la amargura de un niño / que a media noche, llora de hambre desvelado»,[11] dice el hablante vallejiano. El conocimiento de los hombres frente a la vida se compara con el de un niño que no entiende el porqué del hombre y del ayuno, y su único recurso es quejarse. El hogar, la madre y los alimentos que ésta preparaba, son en el sistema poético vallejiano símbolos de la seguridad y de la felicidad terrenal posible (aunque no probable ya que el hogar está deshabitado y la madre muerta). Qué es lo que queda, parece preguntarse insistentemente el hablante de los poemas a partir de *Trilce*, «cuando ya se ha quebrado el propio hogar, y el sírvete materno no sale de la tumba, / la cocina a oscuras, la miseria de amor».[12]

En Munch no encontramos ni la remota nostalgia de una felicidad pasada. Muerta su madre desde que era niño, la vida se le ha presentado siempre como un lugar inse-

[4] *Rolf Stenersen,* Edward Munch, *Buchergilde, Gutenberg, Zurich, 1949, pág. 46.*
[5] *César Vallejo,* op. cit., Los heraldos negros, *«Espergesia», pág. 118.*
[6] Ibídem, *«El palco estrecho», pág. 47.*
[7] Ibídem, *«De la tierra», pág. 51.*
[8] *Rolf Stenersen,* op. cit.
[9] *Véase Edward Munch,* Tela de araña, *1943.*
[10] *Citado por Guillermo Sucre en* La máscara, la transparencia, *Monte Avila editores, Caracas, pág. 136.*
[11] *César Vallejo,* op. cit., Los heraldos negros, *«La cena miserable», pág. 95.*
[12] Ibídem, Trilce, *XXVIII, pág. 154.*

guro. Así el pavor y el miedo del niño sin protección, darán consistencia al dolor que es como en Vallejo, leit motiv de su arte.

El miedo está plasmado por Munch de muy diversas formas: a veces con un objeto oscuro no identificable colocado en medio de un paisaje *(El jardín)*. Otras veces es la oscuridad que rodea a las cosas y personas la que inspira pavor, o la desnudez del paisaje donde las personas se encuentran. También el miedo puede encarnarse en figuras de monstruos *(Arpía)*.

Curiosamente en Vallejo, aunque encontramos algunos poemas donde el miedo está presente («El chorro que no sabe a cómo vamos, / da miedo, pavor. / Recuerdo valeroso, yo no avanzo.»)[13] éste, no es un factor importante en su poesía. He aquí una diferencia notable en los sistemas artísticos del pintor noruego y del poeta peruano. Es decir que mientras que el absurdo de la existencia hace a Munch retorcerse de dolor y miedo, a Vallejo el dolor le incita a jugar y reírse. Cómo, si no irónicamente pueden leerse estas líneas: «Me gusta la vida enormemente / pero, desde luego, / con mi muerte querida y mi café».[14] Su poesía está llena de toques irónicos. Pero su risa no es desde afuera (ni desde arriba como en la obra de Valle-Inclán). Vallejo es un caído que se siente atrapado en el absurdo de la existencia. Por eso el humor en él es trágico. «Vallejo era capaz de esa ironía», dice Gonzalo Sobejano, «pero sufría de serlo. Por ello [su] ironía [está] a medio camino entre la tragedia y la farsa nihilista».[15] El humor en el sistema poético del artista peruano, se halla formando parte de una estructura más amplia en la que predomina el dolor.

La realidad que Munch y Vallejo querían plasmar era sobre todo interior: el mundo de las emociones, del recuerdo y de la imaginación. Para eso tenían que moverse en parámetros temporales y espaciales distintos a los acostumbrados. No obstante, puede apreciarse una notable diferencia en el tratamiento del tiempo y del espacio en ambos artistas, como consecuencia de sus visiones respectivas del mundo: miedo en Munch, e ironía en Vallejo.

En algunos cuadros de Munch el tiempo parece haberse parado y las personas dan la impresión de estar inmóviles o moviéndose a un tempo más lento del acostumbrado. Si comparamos, como lo hace Timm, una pintura de Munch, *El cuarto de la muerte,* con otra, *El gran funeral,* de Félix Vallotton, un pintor contemporáneo suyo, podemos apreciar esta lentitud. El cuadro de Vallotton está compuesto de un número mayor de personas y detalles (pinos, hierba, valla) y el hombre del centro cavando la fosa parece infundir energía y vitalidad al resto de los allí presentes. Es la vida exhuberante del trabajador la que queda contrastada con la del muerto en la fosa. En el cuadro de Munch los elementos que componen el espacio han sido reducidos, encontrándose la habitación casi vacía. La inmovilidad de las personas enlutadas prevalece en el cuadro y los ojos apesadumbrados de la figura de la izquierda sobresalen comunicando el dolor y el miedo a la muerte que sienten todos. Aquí no hay contraste entre vida y muerte. Más bien la realidad de la muerte se ha fundido con la de la vida. En ese cuarto se respira muer-

[13] Ibídem, *pág. 152.*

[14] Ibídem, Poemas humanos, *«Hoy me gusta la vida mucho menos», pág. 281.*

[15] *Gonzalo Sobejano,* op. cit., *págs. 343.*

te. En otros cuadros de Munch el espacio está formado de rayas que asemejan un vendaval o una neblina intensa. (Véase por ejemplo *Agonía.)* Estas rayas curvas, además de crear un ambiente extraño, acentúan la intranquilidad y la pesadumbre. Las rayas moviéndose en el espacio, mientras las figuras parecen estar casi inmóviles, manifiestan plásticamente la actividad interior: el sufrimiento y el pavor.

En el sistema poético de Vallejo las divisiones temporales y espaciales son absurdas. El hablante puede moverse en el tiempo como si no existieran diferencias entre pasado, presente y futuro. Así en este poema de *Trilce,* el yo pasa de un presente a un pasado que le viene a la memoria:

> El compañero de prisión comía el trigo
> de las lomas, con mi propia cuchara,
> cuando, a la mesa de mis padres, niño,
> me quedaba dormido masticando.[16]

Vallejo utiliza la paradoja y los contrastes para unificar el tiempo. En el ejemplo siguiente es el futuro el que ya pasó en el presente: «El traje que vestí mañana».[17] En este otro ejemplo el paso del tiempo está sentido desde una perspectiva cósmica. Así podrá decir el hablante: «la bruma emergió eternamente de un instante».[18] Además el tiempo, sobre todo a partir de *Trilce,* puede estar dotado de cualidades cómicas: «Noche de madre, días de biznieta», por ejemplo. Después de todo, que más da, parece indicarse una y otra vez en los poemas, que sea hoy, ayer o mañana, si el sufrimiento es siempre el mismo.

El espacio donde se desarrolla el drama del hablante no es un recinto vacío y extraño como en Munch. Los mundos del recuerdo y de la imaginación irrumpen en el presente físico descomponiéndolo. Estos mundos llegan a confundirse, como puede apreciarse en la estrofa anteriormente citada.

Otras veces el espacio parece estar compuesto de trocitos de cosas inconexas (cosas abstractas relacionadas con cosas concretas). Por ejemplo:

> incógnito atravieso el cementerio,
> tomo a la izquierda, hiendo
> la yerba con un par de endecasílabos,
> años de tumba, litros de infinito,
> tinta, pluma, ladrillos y perdones.[19]

Quizá es en el siguiente poema donde el rompimiento espacial es total. No hay frases, sino enumeración de cosas por orden sintáctico (primero sustantivos, seguidos de adjetivos, gerundios, adverbios, etc.): «La paz, la avispa, el taco, las vertientes...»[20] Este espacio a trozos se acerca más a la pintura cubista de Picasso y Juan Gris a los que Vallejo admiraba. No obstante el collage incomprensible donde se mueve el yo lírico, unido

[16] *César Vallejo,* op. cit., Trilce, *LXIII, pág. 190.*
[17] Ibídem, *VI, pág. 129.*
[18] Ibídem.
[19] Ibídem, Poemas humanos, *«Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo», pág. 320.*
[20] Ibídem, Poemas humanos, *«La paz, la avispa, el taco, las vertientes...», pág. 348.*

al tono general de los poemas y a lo dicho en ellos, producen una honda sensación de desconsuelo parecida a la sentida en las pinturas de Munch.

El sufrimiento expresado por Vallejo y Munch alcanza una intensidad inusitada, rayando en la parálisis: «hombre en dos pies, parado de tanto huir», dirá el hablante del poema «Va corriendo, andando, huyendo...». Léanse estos versos mirando el cuadro *Luz de luna* de Munch. Podremos apreciar en ambos un ahogo y frustración kafkianos. Es la claustrofobia esquizofrénica de las personas que quieren y necesitan huir de una situación terrible y no pueden hacerlo por el agobio que el ambiente mismo suscita.

En el cuadro de Munch, el hombre se encuentra inmóvil dentro de un cuarto semioscuro, y mirando por una ventana de donde proviene claridad y vida. En otro cuadro, quizá el más conocido de los suyos, *El Grito,* el hombre anda corriendo, pero parece que dondequiera que vaya el lugar es el mismo. El hombre corre por las calles angustiadas y por las «secretas galerías de su alma» apesadumbrada. El yo vallejiano «corre» igualmente «de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / bajando, huye... Adonde vaya, / ...habrá sed de correr»,[21] de escaparse, sin poder hacerlo, de su circunstancia.

La única posibilidad de huida es el enajenamiento de sí mismo. Pero eso constituye para Vallejo una tragedia. «Hay gentes tan desgraciadas», dice el yo de «Traspié entre dos estrellas», «que ni siquiera tienen cuerpo».[22] Es decir que ni siquiera sienten su cuerpo. En *Poemas humanos* puede apreciarse una continua preocupación por el cuerpo humano y sus partes.[23] Es una forma de mostrar cómo el dolor afecta al organismo enteramente, y es a la vez un esfuerzo por sentir el dolor en todo él. «Ya va a venir el día; ten / fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona»[24] dice en un poema. Pero hay veces que el dolor puede más. «La penuria existencial y social» es para Vallejo, según Sucre, «desposesión del cuerpo y del mundo, dolor que lo trastoca todo, la enajenación penetra inevitablemente hasta la conciencia del hombre. Se produce así el desdoblamiento».[25] El yo lírico de *Poemas humanos* se habla repetidas veces en segunda persona. «César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta».[26] Llega el hablante incluso a imaginarse muerto: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro».[27] Munch hará lo mismo pintándose muchas veces, incluso en su lecho de muerte junto a su amigo el profesor Schreiner.[28]

La muerte es un tema constante en ambos artistas y en los dos tiene una función ambigua. Es contrastada con la vida, pero con una vida posible que no existe. La vida horrible que viven los humanos no puede ser sino muerte:

21 Ibídem, *«Va corriendo, andando, huyendo...», pág. 308.*

22 Ibídem, *«Traspié entre dos estrellas», pág. 356.*

23 *Para un tratamiento a fondo de este tema véase el artículo de Gonzalo Sobejano citado aquí.*

24 *César Vallejo,* op. cit., *«Los desgraciados», pág. 338.*

25 *Guillermo Sucre,* op. cit., *pág. 148.*

26 *César Vallejo,* op. cit., *«En suma no poseo para expresar mi vida sino mi muerte», pág. 335.*

27 Ibídem, *«Piedra negra sobre una piedra blanca», pág. 310.*

28 *Véanse por ejemplo los cuadros* Autorretrato con sombrero, *de 1932;* Autorretrato con botella de vino, *de 1925;* El profesor Schereiner ante el cuerpo de Munch, *de 1930.*

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de ordandades.[29]

Véase junto a esta estrofa la pintura de Munch *Marcha fúnebre* donde los acompañantes del muerto están muertos también. Algunos parecen deseosos de abrazar el féretro; y es que la muerte se presenta también como descanso y liberación de esta otra muerte. Así dirá el hablante del poema LX de *Trilce:*

Y se apolilla mi paciencia, / y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá el domingo bocón y mudo del sepulcro.[30]

En *Poemas humanos* el hablante se está despidiendo de esta vida con una nota cómica:

Y me alejo de todo, porque todo se queda para hacer la coartada: mi zapato, su ojal, también su lodo y hasta el doblez del codo de mi propia camisa abotonada.[31]

La enumeración de objetos sin importancia de la vida cotidiana muestran un contraste entre lo trascendental de la muerte y lo superficial de la vida. Se va el ser y se quedan las cosas materiales que son vacío sin lo esencial. El esfuerzo del yo lírico por describir los detalles más nimios: el doblez del codo de la camisa, el zapato con su lodo, etc., muestran la ironía absurda del vivir y lo poco que le importa dejar todo esto que le causa hastío.

La muerte trae consigo paz y tranquilidad. Munch, que había pintado repetidas veces la soledad y la angustia humanas, pintará también a dos personas que se encuentran tranquilas. Estas personas están desnudas flotando por encima de la tierra.[32]

La visión de Munch sobre la felicidad parece ser semejante a la de Vallejo. Las relaciones entre humanos que presenta en sus pinturas reflejan la falta de comunicación, la soledad y la angustia. Las relaciones sexuales no traen el éxtasis ni acercan al hombre a la plenitud. Traen más bien el cansancio, culpabilidad y tedio. «Amada», dice el hablante de un poema temprano de Vallejo, «en esta noche tú te has crucificado / sobre los maderos curvados de mi beso; / ... La Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso. / En esta noche de setiembre se ha oficiado / mi segunda caída y el más humano beso». El poema termina con el deseo de amor puro sin sexo: «Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos; / ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura / los dos nos dormiremos, como dos hermanitos».[33]

El acto sexual está ligado a la muerte con un significado que parece ser dual. Por una parte el hacer el amor es muerte porque conduce a la infelicidad. Por otra, es la muerte la que metamorfoseada en sexo expresa las ansias que el hablante tiene de morir: «La tumba es todavía un sexo de mujer que atrae al hombre!» leemos en un poema

29 *César Vallejo.* op. cit., Trilce, *LXXV, pág. 213.*
30 Ibídem, *LX, pág. 193.*
31 Ibídem, Poemas humanos, *«París, Octubre 1936», pág. 332.*
32 *Véase la pintura* Encuentro en el Espacio, *de 1899.*
33 *César Vallejo,* op. cit., Los heraldos negros, *«El poeta a su amada», pág. 52.*

de *Los heraldos negros.*[34] Munch por su parte pintará repetidas veces al amante besando un esqueleto.[35]

Pero el título de este trabajo anunciaba esperanza y hasta ahora sólo hemos hablado de dolor en estos dos artistas. La esperanza para Vallejo y Munch, creo yo no se encuentra en la muerte, que es vista negativamente como escape; ni en la madre que Vallejo añoraba; o la mujer preñada que Munch pinta junto a los esqueletos,[36] pues ellas son símbolos de vida y ya vimos que la vida no trae consigo más que muerte. La esperanza más bien podemos apreciarla en el esfuerzo por plasmar el sufrimiento en sus obras artísticas; en el hecho de que estos dos hombres, a pesar de estar transidos de dolor, dedicaran toda su vida a dejar testimonio de su paso por ella.

Edward Munch y César Vallejo fueron unos locos visionarios que con la valentía del hombre auténtico quisieron mostrar en toda su desnudez al hombre caído, víctima de un mundo absurdo y cruel. El arte de ambos es un esfuerzo por llegar a la raíz de su ser, inventando para ello formas de acercarse a lo primitivo del sentir humano. Si comparamos la pintura de Munch con la de otros pintores de su época podemos apreciar su gran contribución. Munch nos enseñó a pintar el sufrimiento humano. Su obra es un esfuerzo por despojar a la pintura de todo lo superfluo y concentrar en unas cuantas líneas la intensidad del sentimiento.

La abundancia de arcaísmos, frases populares y nombres de cosas de la vida diaria que invaden los poemas de César Vallejo acercan la palabra a lo más básico. «Vallejo le arrancó esta pluma al viejo cóndor del énfasis», dice Gonzalo Rojas en su poema «Por Vallejo»,[37] y en efecto la poesía del artista peruano, despojada de giros retóricos y superfluos da la sensación de estar desnuda y sangrante. El rompimiento de la estructura lingüística que se da a partir de *Trilce* es a su vez otra estructura que habla del absurdo, del sufrimiento y del amor que siente, a pesar de todo, por vivir en una vida mejor posible. «Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra!», duda el yo lírico en un poema escrito por Vallejo casi al final de su vida. Es decir, y si todo este esfuerzo por dar forma a mi dolor no trae consigo la eternidad anhelada. Esta es quizá la pregunta más angustiosa, porque para Vallejo y Munch la salvación residía en eso.

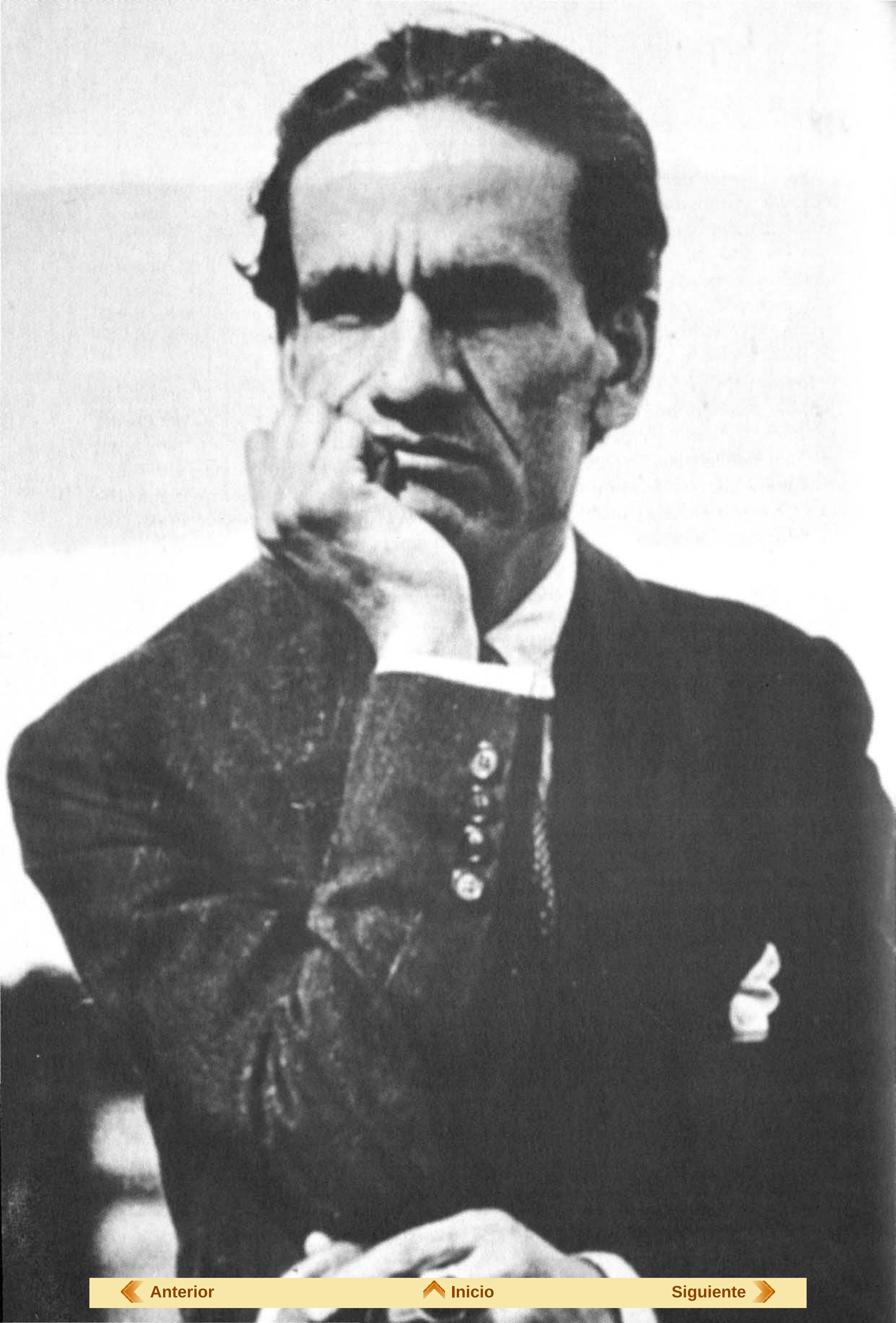
Mercedes Juliá

[34] Ibídem.

[35] *Véanse* La niña y la muerte, *de 1894;* El beso de la muerte, *de 1899;* La danza de la muerte, *de 1915.*

[36] *Véase el cuadro* Mujer preñada recostada contra un árbol, *de 1915.*

[37] *Gonzalo Rojas,* Cincuenta Poemas, *Ediciones Ganymedes Ltd., Santiago de Chile, 1982.*



Vallejo y Espriu

Se desciende a las sombras para ascender a la luz. Tal es el sentido escueto de toda iniciación.

La poesía de Vallejo tiene la forma de un viaje iniciático, de un descenso a los infiernos del ser para recuperar el sentido a través de la experiencia de lo abisal, por eso su palabra debe entenderse como una larga tarea, un arduo ejercicio de introspección.

Sólo puede renacer lo que está sumido en el olvido. La ruptura con la tradición modernista es, en *Los heraldos negros* (1918), un claro intento de hallar la propia expresión. Esa voz humana, intrasferiblemente suya, aparece ya en el inolvidable pórtico del libro

> Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!
> Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos
> la resaca de todo lo sufrido
> se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

El poeta es la *negra* voz de la destrucción, voz desmitificadora, inaugural. Porque, en efecto, *Los heraldos negros* «podría haber sido su obra única y no por eso habría dejado de inaugurar, en el proceso de nuestra literatura, una nueva época», escribe Mariátegui.

La palabra comienza aquí a fluir tal como al poeta le sale, sin trabas ni límites impuestos. El lenguaje coloquial refleja la tensión entre lo tradicional y lo ya personal.

Y para que nazca el verbo es necesario hacer antes la «noche del sentido» o de la cárcel, en donde *Trilce* (1922) se forma. Allá, en la cárcel, encontró Vallejo su voz propia. [1]

Sin el agobio de la tradición literaria la palabra anda a temblar. El temblor parece ser el reino de *Trilce.*

Y el temblor es siempre producto de una experiencia extrema: radical destrucción y comienzo radical. Por eso, en *Trilce,* asistimos al fin y al comienzo del lenguaje, a su nacimiento. Invención o hallazgo de la palabra que supone el previo despojamiento, la orfandad o silencio como fundamento del lenguaje. Vallejo se decía a sí mismo «huérfano del lenguaje» y esta orfandad es el centro irradiante del libro. [2]

[1] *«El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú», dirá más tarde Vallejo. La experiencia carcelaria, los meses que van desde noviembre de 1920 a febrero de 1921, concentra en apretada síntesis, una nueva visión de la realidad por el lenguaje.*

[2] *En uno de los fragmentos de una carta a Antenor Orrego, publicado por José Carlos Mariátegui en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana *(Biblioteca Amauta, Lima, 1928) y recogido después por José Manuel Castañón en el* Epistolario general *de Vallejo (Pre-Textos, Valencia, 1982), el poeta alude a la orfandad o vacío creador como el lugar propio de su poetizar: «El libro ha nacido en el mayor vacío.*

La destrucción de una realidad implica su existencia anterior. No hay, pues, ruptura entre *Los heraldos negros* y *Trilce,* sino continuidad. Y el mismo poeta lo declara: «Me di en él sin salto desde *Los heraldos negros*».

Es difícil hablar de los poemas de *Trilce* sin hacerlo desde el silencio que los anima. Esa parece ser la clave: Allí donde acaba el lenguaje emerge el silencio pleno de sentido.

El lenguaje es el único camino para superar las contradicciones: la nostalgia del pasado, amparado en la infancia y en el recuerdo de la madre, y la angustia del presente, huérfano y desamparado. Es sólo al derribar los límites del lenguaje, al alejarse del habla, cuando se va a lo más auténtico. Y así el poeta quiere callarse, no decir palabras, desnacerlas en el silencio que las habita.

En el poema V de *Trilce,* uno de los preferidos por Vallejo, está el hecho de la renuncia, del silencio elegido

> La creada voz rebélase y no quiere
> ser malla ni amor.
> Los novios sean novios en eternidad.
> Pues no deis 1, que resonará al infinito.
> Y no deis 0, que callará tanto,
> hasta despertar y poner de pie al 1.

El temblor mismo tiene la palabra. Infinita en su silencio dice ahora la eternidad sin comienzo al igual que la eternidad sin fin. El retraimiento inflama el oscuro caminar hacia la infancia, hacia el origen del lenguaje.[3]

Vivimos en lo dual, pero nos acercamos a lo único. En la realidad existen límites, mientras que en el adentro esos mismos límites desaparecen. Por haberse dado en lo más íntimo, por ser un lenguaje padecido en la cárcel, integra los opuestos, el coloquialismo y el hermetismo, y se hace voz única, la voz de la eternidad.

El lenguaje crea distancia que sólo el lenguaje puede anular. El de *Trilce* disuelve las conexiones lógicas y busca amparo en el silencio para retornar una y otra vez a los orígenes. Por eso, tiene como raíz común el neologismo, que básicamente expresa la realidad recién creada. Si nos referimos, específicamente, al título, vemos que entre lo *triste* (dolor) y lo *dulce* (ternura) está el *hombre,* línea media entre el lenguaje y el silencio. El hombre que crea el lenguaje es a su vez creado por éste, y *Trilce,* que se remonta hasta el nacimiento mismo del verbo, es al mismo tiempo meditación sobre el nacimiento del hombre. La lectura de *Trilce,* además de constituir un ejercicio de reflexión sobre uno mismo, constituye también una exploración del lenguaje. Libro extremado, lingüística y humanamente revolucionario.

Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre!».
Una orfandad, la del poeta abandonado a sus propios recursos, que Vallejo en Trilce *rescata y que en su poesía da fe de vida.*
«Tema de los temas», llama A. Coyné a la orfandad, pues la unidad de lo disperso se produce por incorporación a un centro. La orfandad se constituye en orbe y centro: orfandad de la madre (3), de Otilia (6), histórica (75). La orfandad es símbolo poético de un centro de expansión.

[3] *Los dos prólogos a* Trilce, *el de Antenor Orrego a la primera edición (Lima, 1922) y el de José Bergamín a la segunda (Madrid, 1930) son fundamentales para entender este verbo poético de nacimiento.*

Desde su soledad aprende el poeta a ser uno con los demás. La soledad de Vallejo, en la madurez de sus *Poemas humanos* (1939) y de *España, aparta de mí este cáliz* (1940), es una forma de solidaridad con la realidad en su plenitud.

En 1929, Vallejo escribió: «Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniera la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, este hombre no moriría». En *Masa,* uno de los poemas clave de *España,* la piedad es lo que salva al hombre

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

El Lázaro que surge de la muerte es un combatiente español de la República, es César Vallejo, es cada hombre. Amor por España, amor por el hombre.

Esta adhesión del hombre al hombre se revela lingüísticamente en equivalencias verbales, homologías e imágenes de proximidad. Dichas analogías son especialmente visibles en los poemas con personaje: Pedro Rojas, Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, que son, ante todo, hombres. Su sacrificio, forma suprema del amor, será por el bien de todos. Amor fraterno, universal, que está por encima de cualquier ideología.[4]

Y este amor que trasciende la historia, abre el futuro de una vida verdadera. Destruye, por eso da nacimiento a una humanidad nueva y un habla nueva. Podría decirse que en estos dos libros de Vallejo, o este libro único, si se quiere, el ser y el lenguaje se confunden porque nacen de un corazón desasido.

¿No es el desasimiento la forma más completa de posesión? Ahí, en la pobreza, más que en ninguna otra parte, halla la poesía de Vallejo su unidad y sentido.[5]

No tener nada para tenerlo todo. Despojarse de lo inesencial es acercarse a lo esencial. La voz que habla en los *Poemas humanos,* título que podría servir para toda la obra del poeta, lo hace desde la desnudez. Sólo en la pobreza se supera la dualidad y se consigue la unidad. Para el Vallejo de la última época, hombre y lenguaje se identifican, de modo que al abandono del hombre corresponde también el de la palabra. En ningún otro poema como en *Intensidad y altura,* verdadero autorretrato de Vallejo, es tan pronunciado el abandono de la palabra

[4] *El epistolario revela que las lecturas marxistas, que Vallejo realiza intensamente a partir de 1927, se adaptan a la antigua vivencia de transformación social, y no al revés. En una carta de 27 de diciembre de 1928, el mismo Vallejo señala: «Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas». En efecto, sólo porque la incorporación del marxismo se produce de modo natural y en el mismo sentido del crecimiento propio, Vallejo ha podido traspasarlo de manera eficaz a su obra. Para la significación del marxismo en la evolución de Vallejo, que sólo ha sido objeto de atención muy superficial, véanse los ensayos de Noël Salomon, «Algunos aspectos de lo* humano *en* Poemas humanos*», recogido por Angel Flores en* Aproximaciones a César Vallejo, *Las Américas, Nueva York, 1971, t. II, pp. 191-230; y de Víctor Fuentes,* «España, aparta de mí este cáliz: *un cantar de los cantares marxista», en la revista* Camp de l'arpa, *núm. 39, diciembre de 1976, pp. 17-19.*

[5] *Pocos poetas han insistido tanto como Vallejo en el hecho de ser pobre. Ya en su tesis* El romanticismo en la poesía castellana *nos dice: «es un hecho comprobado que la más alta y sincera poesía es un lujo de la pobreza».*
La palabra «pobre», llena de piedad y conmiseración, se hace presente a lo largo de su poesía, desde Los heraldos *hasta* España.
También su epistolario incide en ella. En una carta de 12 de septiembre de 1927 nos dice: «Empiezo a reconocer en la suma miseria mi vía auténtica y única de existencia... Yo he nacido para pobre de solemnidad».

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.

Vallejo da ahí todo el alcance de su *Ars poética:* cuando calla, la palabra expresa lo absoluto. El poeta entra en el silencio, como Hölderlin y Rimbaud, para tener un lenguaje vivo, un lenguaje humano para expresarse. Vallejo fue capaz de acercarse al silencio desde fuera, desde las palabras gastadas, y darnos un decir más libre y más humano. En los poemas de los dos libros póstumos, las palabras se tornan más y más humanas. En vez de retórica hay estilo; en vez de jerga, uso común y preciso del lenguaje.

Las reiteraciones y los desdoblamientos tienen, en los *Poemas humanos,* el poder de la intimidad y la ternura concentra la carga emocional. El lenguaje deja de ser hablado y pasa a estar vivo, a ser una aventura. Aventura lingüística que traduce la del propio espíritu. Vallejo padece el idioma, como Quevedo, y su lenguaje arrastra consigo el viaje al centro oculto de la intimidad. Es propio de lo profundo revelarse en la superficie. La íntima transparencia de Vallejo descubre que la lucha por la libertad del hombre y la lucha contra la convención por la originalidad de sí mismo son dos actos complementarios.

El desarraigo lo ensimisma para volver al paraíso perdido de la infancia, a los orígenes del lenguaje.

Años de aprendizaje llamó Salvador Espriu a su poesía. Y este subtítulo global nos habla de una larga experiencia, de una ardua iniciación que requiere la paciencia de toda una vida.

A quien recuerde que el mito de Antígona constituye una dialéctica de lo íntimo y de lo público, no podrá sorprenderle que la rebelión contra la tiranía sea también una rebelión contra el lenguaje. De manera que el drama de Espriu (1939), proyectado sobre la experiencia liminar de la guerra civil, compromete el lenguaje con la muerte, en busca de la palabra perdida de una tradición.

Sin perder su ámbito local y temporal, *Cementiri de Sinera* (1944-1945), adquiere una universalidad por la muerte, que nos da un lugar para vivir. En el poema XXV, uno de los más importantes de toda su obra, el poeta se sumerge en el mar de la muerte para que el retorno a la vida sea una gran experiencia

Les roques negres
m'atrauen anaufragi.
Captiu del càntic,
el meu esforç inútil,
qui pot guiar-me a l'alba?

Naufragio es ahora la palabra clave. Sólo en el «naufragio», en la propia ruina o sacrificio de sí mismo, el poeta puede arribar a la luz. El medio es la voz, que surge de la noche desolada. Esta muerte iniciática, preludio de un verdadero nacimiento, es lo que convierte a la palabra en retorno a un verdadero recuerdo. Los signos distintivos de este proceso iniciático son los símbolos del «mar» y del «ciprés», que horizontal y verticalmente revelan la muerte en su totalidad, y el tono elegíaco que recorre el libro, fruto de la nostalgia por un mundo que falta irremediablemente. Nostalgia por lo *Sa-*

crum arquetípico, y no simple añoranza, porque «el dolor proviene, más bien, del tiempo: del tiempo perdido», según ha señalado Joan Fuster.

Si la muerte puede aportar lamentación, puede aportar también renacimiento, pues si algo renace es por la profundidad de su arraigo. El poeta habla literalmente desde su intimidad con la muerte y es la muerte misma la que entra en su voz.

Bajar a los Infiernos es la prueba del héroe mítico. A medida que el héroe entra en el laberinto del mundo inferior, abandona lo vivido y encuentra el centro de su perdida unidad. Con la Palabra, promesa de la vuelta a la Unidad, se le da al poeta el secreto de lo Absoluto. Por eso, *Final del laberint* (1955), tal vez el mejor de los libros de Espriu, concluye en el silencio, que sigue siendo el centro del lenguaje

Salvo el meu maligne
nombre en la unitat.
Enllà de contraris
veig identitat.
Sol, sense missatge,
deslliurat del pes
del temps, d'esperances,
dels morts,
dels records,
dic en el silenci
el nom del no-res.

En la progresión de la oscuridad a la luz, en el camino hacia el silencio, el lenguaje se va retrayendo, haciéndose más íntimo y transparente. La claridad corresponde aquí a la difícil sencillez. Laconismos y elipsis son las formas paradójicas del heroísmo, de un yo llevado a la identidad y a la muerte, en el que la voz, adelgazada hasta el extremo, vuelve a cobrar nueva vida. Voz que fuese de lo íntimo, tras haberse liberado de sus máscaras. Lo que aquí se oye es el claro lenguaje de una palabra libre.

Y así, desde el esfuerzo hacia la liberación sublime en la nada, en el *no-res* o estado de no identidad, se produce el compromiso del poeta con la realidad. Sin una previa captación de ese estado de no identidad, que da paso a la fluidez del universo y de la palabra, es imposible entender plenamente *La pell de Brau* (1957-1958). Porque es el vacío o latencia del nombre lo que se revela en Sepharad y sólo así es reconocido. Según la tradición cabalística, el lenguaje es un despliegue del nombre divino, de manera que la diseminación estaría complementada por la reconstitución del nombre. Reunir lo disperso, en la audición o la lectura, es seguir el rastro de la palabra perdida. Es preciso escribir el nombre en el silencio para no quedar cortados de la propia tradición. En el poema LIII, el canto crece hacia el silencio para instaurar lo absoluto, el nombre del dios

Perquè el gran nombre
après i ordenat de les paraules
es perd lentament en el silenci,
ara volem escriure
tan sols aquest teu nom.

Es la unidad del nombre la que, preexistiendo, nos propone su redescubrimiento. La vuelta al origen, la coincidencia entre individuo y tradición en ese punto de Sepha-

rad, dan al lenguaje del libro una estructura claramente analógica. En realidad, las «cosas que pasan» en Sepharad afectan a todos los hombres. Sepharad sustancia nuestra *tradición*, *al igual que Sinera la meditación sobre la muerte*, por lo que universo y lugar coinciden. En ese punto o centro, historia y memoria no se diferencian, lo individual y lo colectivo se complementan. [6]

En la poesía de Espriu, la palabra se hace nombre de la nada para ser de todos y de cada uno. Voz orientada hacia el silencio, llamada a caer en el vacío, en donde el *yo* pasa al *nosotros* y la pérdida es ya un logro común. Allí donde reina la muerte, la relación no está rota. La muerte, la palabra.

A pesar de todo, de la represión de un pueblo y de su habla sojuzgada, le quedaba la lengua, próxima y no perdida. La misión del poeta, y del profeta en tanto que hombre de lenguaje, es reunir lo disperso

> Però hem viscut per salvar-vos els mots,
> per retornar-vos el nom de cada cosa.
> («Inici de càntic en el temple»)

A la desfiguración de la tradición y de la historia correspondería el exilio de la palabra de Sepharad, que así se convierte en lugar del canto, de la reconciliación.

Este reajuste de la palabra a su sentido original fluye medularmente en los últimos libros de Espriu. ¿No habría que entender «el nombre de la nada», de tan acusada presencia en su poesía, como la unidad absoluta del poetizar verdadero? Palabra que descubre el lenguaje, que de tanto ahondar en él, ha ingresado en el nombrar, raíz del conocer. Así pues, el conocimiento empieza por arrancar todas las cubiertas de la palabra para llegar a la plenitud de su ser esencial. Hacia esa desnudez anticipadora, ajena por igual a la intención y al método, apunta la palabra absoluta, todavía sin significación de *Formes y paraules* (1974)

> I tot em queda
> per dir, però m'atanso
> a contemplar-vos,
> formes, des de profundes
> deus d'un serè silenci.
> (XL)

Palabra sin lenguaje, del silencio engendrador de todas las formas posibles, palabra naciente. De hecho, esta palabra inicial, canto de retraimiento, en su afán absoluto de anular los contrarios en nombre de la unidad, habla desde la travesía por la noche espiritual. La palabra es la morada del ser. El descenso a los infiernos del ser implica, por tanto, un abandono de los nombres. La renuncia es abnegación, pero también disponibilidad para otra relación entre el nombre y la cosa. El poeta ha aprendido la renuncia. Ha hecho la transición del descenso al ascenso, la experiencia de un naufragio

[6] *Enrique Badosa habla, a propósito de* La pell de Brau, *de cómo el intimismo viene a enriquecer la preocupación comunitaria: el «yo» y el «nosotros» se complementan. Véase su prólogo a la* Antología de Salvador Espriu, *Plaza y Janés, Barcelona, 1969, p. 42.*

L'art: una llarga
por de camí, la porta
del fred silenci
que esdevens, quan les coses
són mar del teu naufragi.
(«L'art, el naufragi»)

El motivo del viaje, de tanta persistencia en la tradición occidental, constituye aquí una experiencia artística de primer orden, pues que en esta poesía la continuidad la proporciona la luz con su nada. Los que caminan en lo oscuro pueden soportar el morir en tanto que viaje hacia la muerte. El morir adelanta ya el son del silencio, es un camino hacia el habla.[7]

El poeta hace la experiencia de una renuncia. Lo que logra con ella no es un simple conocimiento, sino una relación de la palabra con la cosa, nacida del retraimiento. Esta palabra que mantiene el ser de la cosa apunta hacia lo que tal vez sea el sentido último de la poesía de Espriu: que sólo por la muerte se accede a la unidad absoluta.

Leer a Vallejo y a Espriu es entrar en contacto con una obra compleja y precisa. Las conexiones temáticas y formales son, por supuesto, necesarias, pero sólo tendrán significación real si encuentran fundamento en una previa y común desnudez.

Ciertamente, el paralelismo entre ambas poesías, tan distintas en música y verbo, parece equipararse más en la evolución poética que en la coincidencia temática, por lo demás ya señalada por la crítica.[8] En ambos poetas se da una evolución muy parecida que puede cifrarse en el paso de un vanguardismo juvenil a una madurez comprometida. De *Los heraldos negros* (1918) a *España, aparta de mí este cáliz* (1940), el itinerario poético de Vallejo es muy semejante al que en Espriu va de *Cementiri de Sinera* (1944-1945) a *La pell de Brau* (1957-1958), de lo individual a lo colectivo, aunque Espriu es un poeta de retornos y, tras la preocupación comunitaria, vuelve a la renovación interior que la sustenta. ¿Lo habría hecho también Vallejo tras la experiencia de la guerra de España? Espriu empieza donde Vallejo acaba, pero lo importante es reparar en cómo la experiencia liminar de la guerra señala en ambos el advenimiento inaugural de la palabra.

Me limito a señalar aquí tan sólo zonas de incidencia en obras que tienen contenidos y desarrollos distintos. Mas la consonancia está más allá: en la suprema orfandad del ser en la nada, en la difícil simplicidad o pobreza. Cuando Espriu nos dice

[7] *Para los antiguos, ya desde Platón, lo más difícil y auténtico en poesía, era hacer el viaje con la palabra del dios. Una palabra que es mediación entre lo divino y lo humano, trascendente y, por lo mismo, salvadora. A esta palabra «como única forma no disolutoria más allá de la muerte» se ha referido Jaume Pont en su artículo «El último legado poético de Salvador Espriu», a propósito del libro* Per a la bona gent *(1984). Revista* Ínsula, *núm. 460, p. 11.*

[8] *En el ámbito hispánico, la obra poética de Blas de Otero y de Salvador Espriu mantienen una notable semejanza con la de César Vallejo. La deuda de Otero con Vallejo es más formal que de contenido; la de Espriu es más amplia porque se asienta en mitos comunes (la influencia bíblica, el viaje al más allá egipcio, el mundo clásico, la visión trágica del existencialismo. Para el desarrollo de estos mitos, véase el estudio de José María Castellet,* Iniciación a la poesía de Salvador Espriu, *Taurus, Madrid, 1971).*
Ambas poesías tienen, además, la forma del viaje iniciático, que es uno de los grandes mitos de la cultura occidental. De tal núcleo parten muchos radios: la obsesión por la muerte, el canto como medio de retomar la unidad perdida, el amor fraternal..., pero sólo la claridad del centro, la pobreza y desnudez que la sostiene, revelan su unidad.

He donat la meva vida pel difícil guany
d'unes poques paraules despullades.

su voz sustantiva nos recuerda la obsesión de Vallejo por «ser pobre». Ese deseo de desnudez interior es señal de sacrificio, de entrega a la palabra perdida. Ambos vieron, en momentos de indigencia histórica, la necesidad de pulir las palabras, de purificar el lenguaje. La «corrección de los nombres» responde a una desocultación o descubrimiento de la realidad. El rechazo de la exuberancia sería, pues, el punto de partida para abordar una poesía que tiene la forma de un viaje iniciático. Estos poetas lo realizan movidos por la esperanza de hundirse en los infiernos del ser, de identificarse abismándose. Una poesía que echa sus raíces en lo íntimo, donde reside la libertad definitiva. El aprendizaje de esa desnudez sería acaso lo que más los aproxima.

Armando López Castro



Puerta del cuarto donde nació César Vallejo, en el patio de la casa familiar

Vallejo en Rosales: «El sujeto del acto» en la palabra

Cuando la revista *Espadaña* publicó en 1949 su homenaje póstumo a César Vallejo, la obra de este poeta ya era conocida por los jóvenes escritores peninsulares de la posguerra. Ya fuera por «tradición oral», como afirma Félix Grande,[1] o por la circulación de los pocos ejemplares de la poesía vallejiana que se conseguían en España hacia los años 40, Vallejo dejó su huella en ésa y en las siguientes promociones de poetas, en cuyas obras encontramos la exaltación de lo cotidiano, la poesía de compromiso social y las técnicas narrativas de los *Poemas humanos*.[2]

En las páginas que siguen pondremos en relación algunos textos de Vallejo con *La casa encendida* de Luis Rosales. Nos proponemos mostrar cómo la poesía del peruano encuentra ecos en *La casa encendida* tanto en el tratamiento de ciertos temas, como en la elaboración del lenguaje poético.

Trabajaremos con textos de Vallejo, en especial el poema en prosa «No vive ya nadie», en los que el sujeto poético evoca el recinto familiar. En *LCE* Rosales lleva su trayectoria reflexiva y evocativa hasta el lugar de su origen: sus padres, sus años de infancia, los momentos que le fueron «haciendo la memoria, haciendo calle en las palabras, haciendo hombre». El sujeto en Vallejo busca la protección ofrecida por el recuerdo de aquellos momentos que le dieron su «primera postura en el mundo»,[3] es decir, los años formadores del yo que se empieza a constituir por su relación con el otro.

La casa es el ámbito en que se sitúa el proceso de constitución del sujeto en ambos textos. La culminación de este proceso está en el intento de recuperación material y corpórea del pasado, de forma que el sujeto poético entre en comunicación somática con los otros ausentes. La imposibilidad de resolver esta contradicción en términos racionales lleva al sujeto a intentarlo a través de la palabra: «traducción de ceniza» *(LCE,* Prólogo).[4]

[1] *Félix Grande,* Apuntes sobre poesía española de posguerra. *Madrid, Taurus, 1970.*

[2] *En su artículo «Poética y poesía de la joven generación española», en* Hispania, *vol. XLIX, n.° 2, mayo 1966, José Olivio Jiménez señala la huella de la obra de Vallejo en la poesía de Angel González, y cita a G. Sobejano, quien afirma: «No mencionar a Vallejo, no consignar su influjo en los poetas españoles de la nueva corriente (Gabriel Celaya, Blas de Otero, Angel Crespo, José Agustín Goytisolo, Gloria Fuertes) constituye un muy notable caso de amnesia»* (Cfr. *«Un análisis estilístico de la poesía de Miguel Hernández», en* Revista Hispánica Moderna, *año XXIX, núms. 3-4, 1963).*

[3] *M. M. Bajtin,* Estética de la creación verbal. *México, Siglo XXI, 1981, p. 51. Para Bajtin las primeras «definiciones» del sujeto y de su cuerpo exterior se dan en el ámbito familiar, en especial por las acciones de la madre.*

[4] *Hemos utilizado las siguientes ediciones: César Vallejo,* Obra poética completa. *Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre, Caracas, Ayacucho, 1979. Luis Rosales,* Rimas. La casa encendida. *Prólogos de Dámaso Alonso y Julián Marías, Madrid, Espasa Calpe, 1983.*

Es preciso partir de uno de los poemas en prosa de Vallejo: «No vive ya nadie»:

NO VIVE YA nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Unicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.[5]

Analizaremos el texto recorriendo los tres párrafos de que consta. En el primero tenemos la constatación por una de las voces de que no existe ya presencia humana en el recinto «casa». Esta idea aparece reiterada en tres ocasiones: «No vive ya nadie», «yacen despoblados», «nadie ya queda». Se repite dos veces la posible explicación de esta ausencia: «todos se han ido», «pues que todos han partido». Es preciso destacar un tercer aspecto: la casa, que en la primera ocasión aparece como complemento circunstancial de lugar, en la segunda se halla descompuesta en algunas de sus partes (sala, dormitorio, patio), que no son ahora el lugar de la ausencia, sino sujeto de un verbo que conlleva un rasgo semántico humano: «yacen».

La voz del sujeto poético aparece en el segundo párrafo con la aseveración: «Y yo te digo». La presencia del pronombre personal expresa la firme creencia del sujeto en la aserción que sigue. Esta consta de dos oraciones, una principal y otra subordinada, con el mismo sujeto indefinido (alguien). Esta indefinición permite que las dos oraciones no parezcan contradictorias, puesto que pueden tener como referente a personas distintas. En las siguientes oraciones se conjugan elementos materiales inanimados con lo animado o humano, tal como ya señalamos en «la sala», «el dormitorio», «el patio», «yacen». Esto se realiza a través de diferentes procedimientos lingüísticos:

el punto (inanimado) por donde pasó un hombre (animado) ya no está solo (rasgo humano)
el lugar (inanimado) está solo, de soledad humana (rasgo humano) por donde ningún hombre (animado) ha pasado.

Esta humanización de los objetos se vuelve a ver en la siguiente oración, cuando se aplica el adjetivo «muertas» a las «casas nuevas». La causal pone en relación implícita los términos:

casas nuevas - muros de piedra y de acero
casas viejas - (muros) de hombres.

[5] *Vallejo, edición citada,* Poemas en prosa, *p. 118.*

Los rasgos humanos aplicados a la casa aparecen expresados mediante acciones verbales: la casa —«viene al mundo», «vive», «se nutre»—. En «Una casa vive únicamente de hombres...» se introduce a través de un nexo comparativo la semejanza casa-tumba, delimitada por una concesiva. Esta relación casa-tumba, partiendo de una semejanza inicial, se expresa por oposición en estructuras sintácticas paralelas:

casa-se nutre-de vida	por eso	la primera está de pie
tumba-se nutre-de muerte	mientras	la segunda está tendida.

El comienzo del tercer párrafo puede ponerse en relación con: «cuando alguien se va, alguien queda» (segundo párrafo). Mientras que, gracias al sujeto indefinido, como ya señalamos, la contradicción no era evidente, con el sujeto «todos», indefinido que no excluye ningún referente, la contradicción se hace patente y deja suponer que el «alguien» del segundo párrafo aludía a un mismo referente. Todo este párrafo se articula sobre oposiciones:

Todos han partido de la casa	pero todos se han quedado
en realidad	en verdad
no es el recuerdo de ellos	sino ellos mismos
lo que queda,	
no es tampoco que ellos queden	sino que continúan por la casa.
en la casa,	
Las funciones y los actos se van de la casa...	Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo.
«se han ido»	«continúa»
los pasos	el pie
los besos	los labios
los perdones	los ojos
los crímenes	el corazón
«se han dispersado»	Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto.
negaciones y afirmaciones, el bien y el mal	

En resumen, el primer párrafo expresa la afirmación reiterada del vacío y la humanización de un recinto material (la casa). Esto se intensifica en el segundo párrafo mediante la aplicación a la entidad inanimada de adjetivos y verbos que denotan rasgos humanos. La oposición casa-vida, tumba-muerte permite considerar la antítesis que se desarrolla extensamente en el tercer párrafo: partir-quedarse, irse-continuar, como equivalente a vivir-morir.

El sujeto, al dialogar con ese otro que afirma el vacío espacial del recinto familiar, raído por el tiempo y por la muerte, refuta esa aseveración: «El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo». Acepta la dispersión temporal («todos han partido») pero insiste en la presencia permanente de los otros en el espacio de la casa. La casa, metáfora del sujeto y su condición de soledad angustiosa, se humaniza. El vacío se llena por mediación del cuerpo que circula en constante movimiento por la casa y por ese «sujeto» que es el otro ausente, evocado por el acto volitivo y selectivo que es la memoria.

Esta casa vallejiana encuentra su correspondencia y su desarrollo in extenso en *La casa encendida* de Rosales. El vacío que iniciaba el texto vallejiano es el mismo al que se enfrenta el sujeto de *LCE.* La relación no se da sólo en el plano conceptual, sino en el planteamiento poético de las situaciones, si tenemos en cuenta otros textos de Vallejo.

El sujeto vallejiano llega a una casa cerrada, despoblada de voces:

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie me responde. *(Trilce,* LXI)

Hay soledad en el hogar sin bulla,
sin noticias, sin verde, sin niñez. («Los pasos lejanos», *Canciones de hogar)* [6]

LCE comienza con un monodiálogo:

PORQUE TODO ES IGUAL Y TÚ LO SABES
has llegado a tu casa, y has cerrado la puerta
con ese mismo gesto con que se tira un día...

y te has sentido solo,
humanamente solo,
definitivamente solo porque todo es igual y tú lo sabes. (Sección I, p. 144.)

me gustaría saber para qué sirve este silencio que me rodea,
este silencio que es como un luto de hombres solos,
este silencio que yo tengo,
este silencio... (Sección I, p. 146.)

Junto a la expresión del vacío y la similitud de situaciones encontramos otro recurso estilístico común entre Rosales y Vallejo: la reiteración, ya señalada en «No vive ya nadie...» y utilizada profusamente en el poema-libro de Rosales.

El sujeto en *LCE* entra de noche a esa casa donde la monotonía inflexible de lo cotidiano le hace tomar conciencia de su soledad y del silencio angustioso que lo rodea. «Sentado para siempre» en los cuartos de la casa oscura y poblada por todo aquello que señala «a la palabra igual», el sujeto cuestiona el sentido de su existencia:

para qué sirve estar sentado igual que un náufrago
entre tus pobres cosas cotidianas. (Sección I, p. 146.)

y ahora es lo de siempre,
lo del nogal diario,
los cuadros que aún no he tenido tiempo de colgar y están
sobre la mesa que vistió de volantes mi hermana... (Sección I, pp. 146-7.)

La realidad cotidiana aparece frecuentemente en los poemas del recinto familiar vallejiano:

Por los cuadros de santos en el muro colgados («Encaje de fiebre»)

Habrá empanadas; («Enereida»)

hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía...
Vamos viendos los barcos... *(Trilce,* III)

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos... *(Trilce,* XXVIII)

[6] Canciones de hogar *forma parte de* Los heraldos negros *(1918) e incluye los poemas: «Encaje de fiebre», «Los pasos lejanos», «A mi hermano Miguel», «Enereida», «Espergesia».*

 Anterior  Inicio Siguiente 

Tras la situación negativa del yo enfrentado a lo cotidiano y a la soledad, en *LCE* surgirá un elemento nuevo, el sonido:

siento de pronto,
ahogado en la espesura de silencio que me rodea,
como una vibración mínima y persuasiva
de algo que se mueve para nacer,
y es un ruido pequeño... (Sección I, p. 149.)

Esta aparición (pese al verso «siento de pronto») estaba ya sugerida unos versos más arriba:

las cinco llagas de la palabra igual,
las cinco llaves que le sonaban luego,
que le sonaban igual que ayer y que mañana,
igual que ahora (Sección I, p. 149.)

La irrupción de lo sonoro evoluciona desde la vibración hasta la palabra. Este proceso se da mediante el uso de una serie de términos: «vibración», «ruido», «latido», «nombre», «escuchar», «empieza a decirse», «sonido de algo interior que vibra», «igual que esa palabra que no se piensa todavía mientras se está diciendo».

A lo auditivo se añade lo visual —la luz— en relación con lo cual «nace» la memoria que permite el primer paso en la búsqueda del otro:

y ahora es ya la memoria que se ilumina ...
y ahora es ya el corazón que se enciende con otro
corazón que yo he tenido antes ... (Sección I, p. 149.)

y la disolución de lo homogéneo negativo:

que se ha quemado la palabra «igual», (Sección I, p. 150.)

Los «pasillos ciegos» de la casa se iluminan, la casa se llena de vibración y sonido, y así comienza el proceso de reintegración a la totalidad,

porque todo es distinto y tú lo sabes. (Sección II, p. 151.)

Todo ello posibilita la aparición de la primera persona plural, conectada con elementos semánticos referidos al sonido:

nos vibra ...
está vibrando ya con este son que suena,
con este son, con este son que suena enloqueciendo
ya la casa toda... (Sección I, p. 150.)

Lo sonoro llena también el ámbito familiar vallejiano:

Padre, aún sigue todo despertando;
es enero que canta, es tu amor
que resonando va en la Eternidad.
Aún reirás de tus pequeñuelos,
y habrá bulla triunfal en los Vacíos. («Enereida»)

El sonido que invade el vacío de *LCE* se concreta en las voces de los seres amados: Juan Panero, María, los padres. El texto está poblado de voces que aparecen intercala-

das a lo largo del discurso poético. Se reitera el propósito de comunicación verbal con los ausentes: «Y ahora vamos a hablar».

Ante el surgir de la luz/llamada —«Y como en toda luz se siente una llamada»— el sujeto intenta acercarse a su origen:

y salgo, y voy corriendo por el pasillo ciego,
y voy corriendo hacia la luz,
hacia la habitación que está encendida,
y rompiendo a callar mientras dice mi nombre.
—Hola, Luis, ¿cómo estás?— (Sección II, p. 154.)

La misma búsqueda se da en Vallejo sin obtener la comunicación con el otro. El sujeto vallejiano desamparado busca refugio en ese recinto de unicidad que es la casa y establece un diálogo con un interlocutor mudo («¿dí, mamá?») invocando a los ausentes:

Llamo de nuevo, y nada (*Trilce,* LXI)
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad,
no me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo. (*Trilce,* III)

Sin embargo, la aparición de voces en el ámbito familiar se produce en alguna ocasión en los textos vallejianos:

Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: «Pero, hijos...» («A mi hermano Miguel»)

En *LCE* el sujeto entra a una casa deshabitada:

todos los cuerpos míos que no me sirven ya para vivir;
y allí estaban los muros ...
y ahora no están aquí, no están conmigo, ...
y ahora ya no hay perchero, ni armario, ni leche, ni
humedad en el muro (Sección II, p. 153.)

De forma semejante a como vimos en Vallejo, el recinto casa se humaniza:

y aquella casa estaba viva siempre (Sección IV, p. 185.)
y puede ser que aquella casa siga aún creciendo sin paredes... (Sección IV, p. 185.)

Vallejo se refería a los «muros de hombres» de una casa vieja. Esta imagen poética se desarrolla en *LCE* cuando el yo recuerda e invoca angustiosamente a Pepona, la nodriza de la familia:

y vosotros sabéis que sus manos han sido las paredes
de la primera casa que tuvimos,
durante muchos años,
hasta que al fin la casa grande,
la casa de la infancia fue cayéndose
la casa de hora única, con su cielo y su juego indivisibles,
se fue cayendo, al fin, sobre nosotros con la muerte de Pepa. (Sección IV, p. 188.)

Antes de llegar al momento de reintegración con los otros, el sujeto descarnado y *desdolorido* transfiere su angustia hacia los objetos que forman parte de su vida fragmentada. En esta concreción del sufrimiento, todo se encarna:

en Vallejo:

las cosas: «mosca llorona», «los muebles cansados», «la calle ojerosa de puertas»
la memoria: «y muerta de hambre tu memoria viene»
las penas: «acaban de pasar gangueando sus memorias dobladoras penas»
la mañana: «con sus alas blancas de hermana de caridad»
en Rosales:
las cosas: «el gabinete nómada», las llaves del sereno: «las cinco llagas de la palabra igual», «el sonido carnal de unos remos», la puerta «amoratada y virtual como una carne que se enfría», «la madera que duele»
la memoria: nace «casi como un latido que sufriera», «es como un bosque que se mueve»
el silencio: «que se nos duerme a morir»
la lluvia: «que recoge su adiós como un pañuelo».

El «obsesivo somatismo»[7] vallejiano que señala Gonzalo Sobejano es característico también del texto de Rosales. La orientación semántica de *LCE* está dirigida hacia el cuerpo del yo y el de los otros. Ya en la sección primera de *LCE* aparece el cuerpo del sujeto:

> sigue cayendo ...
> lo que nació de todos y era como una grieta de luz
> entre mi carne, ... (Sección I, p. 147.)

Las partes del cuerpo son destacadas en las visiones oníricas del sujeto que ambula por la casa deshabitada, cegado por la ignorancia:

> sigue cayendo todo,
> como una araña a la que tú vieras caer, ...
> a la que vieras tú cayendo hasta arañarte en la pupila
> con sus patas velludas, ...
> y después la sintieras penetrando en el ojo, ...
> llenándote de araña. (Sección I, pp. 147-8.)

El «nacimiento» de la memoria se relaciona también con elementos corporales:

> como un niño de musgo que porque duele tiene nombre,
> tiene ese nombre que únicamente puede escuchar la madre,
> ese nombre que ya duele en el vientre... (Sección I, p. 149.)

En la segunda sección el cuerpo del sujeto aparece en forma plural, asociado con la limitación e insuficiencia:

> para arrumbar todos los cuerpos que se me quedan cortos
> y demasiado usados,
> todos los cuerpos míos que no me sirven ya para vivir; (Sección II, p. 153.)

Más adelante, refiriéndose a Juan Panero, leemos:

> puede hacerse real, y estar allí contigo, estar allí conmigo,
> tendiéndome la mano... (Sección II, p. 154.)

[7] *Gonzalo Sobejano, «Poesía del cuerpo en los* Poemas humanos»*, en Julio Ortega, ed.:* César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974, p. 337.*

En este pasaje se pone ya de relieve la importancia de lo somático en la pretendida comunicación con el otro ausente, proceso que culminará en la sección IV, cuando el sujeto llega al final de la casa:

y ahora me siento en el pasillo
igual que si estuviera circulando en mi propio sistema arterial,
y me rodea la sombra como si fuera sangre,
y me pesa en los hombros la estrechez de la tierra
comprimiendo mis brazos contra el cuerpo,
y me recorre un estremecimiento genital,
porque cerca de mí,
cerca de mí, crepitante y morena,
¿no estoy oyendo algo como una voz que arde? (Sección IV, pp. 177-8.)

La reunión con los padres se intenta no sólo a través de un acercamiento espiritual o rememoración de instantes felices, sino sobre todo mediante el contacto corporal:

y ahora ya estamos juntos,
y habéis vuelto como un poco de mar que se reúne,
y si quisiera,
y si quiero besaros,
nos podemos besar en todo el cuerpo y toda el alma a un tiempo
mismo. ... (Sección IV, p. 181.)

El sujeto poético se propone llegar hasta «el fondo del abrazo total», la incorporación en y con el otro. La percepción se atribuye no a la persona en su conjunto, sino a su parte material: «Y siento que tu carne está mirándome». El ideal de comunicación implica la conexión corporal-sanguínea con los ausentes:

... yo he querido seguir haciendo, desde entonces, aquel viaje
de la sangre que, empuja, suena y quiere circular entre
dos corazones,
dentro de un mismo cuerpo... (Sección IV, p. 192.)

Para lograr la totalidad el sujeto reclama el contacto físico entre los cuerpos a través de la mano:

dame la mano igual que yo saltaba entonces el mostrador
de la tienda para llegar a ti,
dame la mano porque la sed es como un luto
y hace crecer en nuestra boca minutisas, silencios y claveles
dame la mano, sí, dame la mano
hasta que sienta horadada su palma
y se me vaya trasfundiendo el cuerpo por aquel sumidero;
dame la mano en la espesura de la noche y en las claras
del día,
en la vejez con las venas cortadas que me acoge en su
hastial, en los largos paseos del verano donde suenan los
pasos de los
muertos junto a los pasos de los vivos,
y en el tren,
en la desolación que no se acaba y en la inocencia que
capitula,
dame la mano, sí, dame la mano así en la vida como en
la muerte,
así en la tierra como en el cielo. (Sección IV, pp. 197-8.)

La comunicación se compara con la imagen del cuerpo que supera un obstáculo material (el mostrador) para acercarse a otro cuerpo. La ausencia de los otros se hace carencia física, expresada como sed. El énfasis en el contacto por las manos llega a producir una hendidura en la palma, a través de la cual el cuerpo puede trasfundirse hacia el otro. Todo este proceso de fusión no se expresa como realidad, sino como deseo o aspiración bajo una forma semejante a la plegaria.

El mismo tono de conjetura, expresado con el subjuntivo, se mantiene en los versos que siguen, próximos ya al final del poema:

> Y AHORA VAMOS A HABLAR. ¿SABEIS? VAMOS
> A HABLAR.
> como si hubiera empezado el deshielo
> y ya estuviese circulando la misma sangre en nuestros
> corazones. (Sección IV, p. 198.)

Esta posibilidad parece hacerse real al situarse en un momento preciso, «en un lugar donde el tiempo se ha convertido de repente, en la palabra ahora». Lo deseado cobra realidad en y por el instante, y el subjuntivo se torna en indicativo:

> porque empieza el deshielo...
> y jamás he sentido la plenitud que estoy sintiendo en este
> instante. (Sección IV, p. 198.)

La plenitud alcanzada se conecta con lo somático, con lo verbal y, en suma, con lo vital, tres ámbitos que aparecen integrados e intercambiables:

> la plenitud que estoy besando en vuestras manos,
> que estoy hablando en vuestras manos,
> que estoy viviendo junta... (Sección IV, pp. 198-9.)

Aunque estos versos finales suponen el logro de la unidad con el otro ausente a través del cuerpo, unas líneas más arriba, el sujeto había expresado claramente su duda al respecto:

> en esta habitación en donde las baldosas se levantan un poco
> y ya no vuelven a encajar en su sitio
> como la tierra removida ya no cabe en su hoyo:
> tal vez a nuestro cuerpo ocurra igual,
> pero, ¡no importa! (Sección IV, p. 197.)

Este último verso representa la voluntad de ignorar un posible desenlace negativo, en el que nada vuelve a ser lo que fue, para llegar a la afirmación de la plenitud.

Este afán de crear una presencia hecha de ausencia, fijando los recuerdos y persiguiendo una relación por lo corporal, lleva a una situación contradictoria. El sujeto intenta lo imposible, busca resolver esta tensión mediante el lenguaje, en cuyo ámbito se asume la contradicción, reflejada en todos los niveles lingüísticos.

Vallejo reconstruye instantes de la vida familiar en unos textos que pueden considerarse entre los menos herméticos de los suyos. En Rosales se encuentran ecos temáticos de esos poemas, si bien el objetivo perseguido por el sujeto de *LCE* —la unidad total con los ausentes— lleva al poeta a utilizar recursos que Vallejo emplea en textos ajenos al tema familiar, en los que se violenta el discurso lógico.

El lenguaje en *LCE* aparece forzado en todos sus niveles. En el morfosintáctico cabe señalar las derivaciones anómalas:

se fue azucenamente hacia la tarde	(I, p. 146.)
toda solteramente siendo araña	(I, p. 148.)
madreamarado, al fin, sobre tu pecho	(IV, p. 181.)
ahora ya estamos juntos y ayeridos y ciegos	(IV, p. 188.)
lo que estaba desdolorido por la vida	(I, p. 147.)

(Este último ejemplo nos recuerda el sintagma vallejiano: «mi adolorida infancia» de *Trilce* LXI.)

En ocasiones hallamos alteraciones verbales, construcciones sintácticas irregulares, y conexiones de elementos semánticamente incompatibles:

Y todo allí, precisamente allí, diciéndose y lloviendo para siempre	(III, p. 167.)
callando hasta nacer y hasta nacerte	(II, p. 162.)
que sus palabras... se quedaban completamente siendo	(II, p. 161.)
este silencio que... se nos cansa en el cuerpo se nos lleva, se nos duerme a morir	(I, p. 146.)
haciéndose gallego inútilmente	(I, p. 148.)
Concha era siempre alegre, siempre después de alegre	(II, p. 160.)
y tú callabas volviéndote a morir para decirlo	(II, p. 156.)

La contradicción señalada en el desarrollo lógico del poema se expresa también en sintagmas u oraciones que tienden al sinsentido o encierran componentes irreconciliables. Uno de los recursos más utilizados para introducir una realidad distinta a la cotidiana, y, en apariencia, incoherente, es la comparación a través de «como» o «igual»:

y has mirado tus libros como miran los árboles sus hojas	(I, p. 144.)
ha crecido hacia mí... igual que un muerto que se siente crecer,	(II, p. 156.)
que era indeleble y rubia como un agua con sol	(III, p. 171.)
ahora ya estamos sombreados como un camino de alas choperas por la muerte:	(IV, p. 188.)
Y era verdad, era verdad como una calle que nos lleva a la infancia.	(II, p. 154.)

En algunos momentos el discurso poético permite plantear contraposiciones irresolubles:

has sentido la extrañeza de tus pasos que estaban ya sonando en el pasillo antes de que llegaras.	(I, p. 144.)
ahora que me he quedado huérfano como una galería donde suena un reloj que no está allí.	(IV, p. 197.)

En «No vive ya nadie...» Vallejo sólo puede expresar la permanencia de los ausentes a través de la contradicción:

Cuando alguien se va, alguien queda.
Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad.

En Rosales encontramos semejanzas en los siguientes versos:

> Es Juan Panero quien me habla: murió y era mi amigo. (II, p. 144.)
> pero ahora es diferente porque ya están aquí y eran mis padres,
> murieron y son todo,
> me lo han reunido todo para siempre. (IV, p. 179.)

donde se oponen «me habla/murió», «están aquí/murieron». El sujeto en *LCE* expresa su desconcierto ante esa situación, aunque se reafirma en el sinsentido:

> Y YO AL ENTRAR LO ESTOY MIRANDO TODO
> sin poderlo entender,
> y sé que no es posible y, sin embargo, es triste,
> y sé que no es posible y, sin embargo, es verdadero. (III, p. 165.)

Vallejo se enfrenta a la imposibilidad de resolver la fragmentación causada por el paso del tiempo e intuye que la única forma de recuperación es la palabra poética:

> Haga la cuenta de mi vida
> o haga la cuenta de no haber aún nacido
> no alcanzaré a librarme.
> No será lo que aún no haya venido, sino
> lo que ha llegado y ya se ha ido,
> sino lo que ha llegado y ya se ha ido. *(Trilce,* XXXIII)

En Rosales también la palabra se convierte en el medio de rescate del pasado, que existe en el presente porque «se dice»:

> Es justo y necesario conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán, y atar los unos y los otros, en una misma ley de permanencia; es justo y necesario saber que todo cuanto ha sido, todo cuanto ha temblado dentro de nosotros, está aún como diciéndose de nuevo en nuestra vida y en la vida. (Prólogo, p. 138.)

El hablar con los otros se hace sinónimo del vivir con los otros, considerados no sólo como recuerdos o seres inmateriales, sino también como seres corpóreos:

> la plenitud que estoy besando en vuestras manos
> que estoy hablando en vuestras manos
> que estoy viviendo junta
> porque ahora
> vamos a hablar, ¿sabéis? ¡vamos a hablar! (IV, p. 198.)

En ambos poetas la palabra busca un tiempo pasado vivo y ese afán se hace poesía:

> Y en este esfuerzo humano por recuperar el tiempo vivo, por conservar en nuestra alma un equilibrio de esperanzas ya convertidas en recuerdos y de recuerdos ya convertidos en esperanzas, por mantener, como se pueda, esa memoria del vivir, ese legado que es la unidad de nuestra vida personal, la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra. (Prólogo, *LCE,* p. 138.)
>
> La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. (Vallejo.)[8]

[8] *Vallejo, edición citada, p. LXIV.*

Mas lo que no acaba nunca son las nubes, los soles, las causas primeras y los últimos fines, todo aquello que no predica nada en concreto; es decir, la obra del poeta. (Vallejo.)[9]

Con independencia de la postura personal de cada uno, tanto en Vallejo como en Rosales el intento de reunión con los ausentes se produce en un espacio poético que no se ajusta exactamente a unas coordenadas de trascendencia religiosa. A ello contribuye la presencia de lo somático y los actos con ello relacionados: las voces, los pasos, la mirada.

La dialéctica entre la dispersión temporal y la permanencia en (y por) la palabra, conduce al logro de una ilusión de unidad y equilibrio para el sujeto en los textos de ambos poetas. La subjetividad enajenada predica (¿o solamente persigue?) un mundo nuevo, el cual —paradójicamente— puede alcanzarse sólo mediante el rescate de los instantes pretéritos del recinto familiar. Sin embargo, ese mismo sujeto, pese a tal ilusión, continúa siendo «sólo un hombre sucesivo que se escribe con sombras». Aquella dialéctica, por tanto, sigue sin resolverse.

El recinto familiar es un espacio intermedio en la formación del sujeto vallejiano. En otros textos del peruano, el sujeto, incapaz de superar la fragmentación causada por el deseo-conflicto con el otro, permanece impar —esto es, afirmándose y negándose a la vez—, entre «el éste y el aquél» (*Trilce,* LVII). Para el sujeto en Rosales, el recinto familiar representa la única posibilidad de resolver la tensión entre la singularidad y la pluralidad. Y esa tensión se alza, a todo lo largo de su discurso poético, a símbolo máximo de la enajenación que lo agobia.

La delimitación del tiempo en el instante, la paralización del fluir temporal en el momento rescatado por la palabra, le permite al sujeto de *LCE* «descansar de vivir». Y en ese «descanso» pareciera hacerse corpórea la esperanza en la negación de la relatividad —lo que equivale a un afirmar la integración de lo plural en la unidad—.

En suma, Vallejo ofrece en varias vertientes —el planteamiento de la recuperación del tiempo y de los seres perdidos, la función otorgada al cuerpo, la violenta ruptura del lenguaje— caminos que serán desarrollados con personalidad propia por Rosales en *LCE,* dando lugar a un poema-libro de admirable tensión poética.

Francisco Avila y Doris Schnabel

[9] *Vallejo, edición citada, p. XL.*

IRRADIACION



Presencia y permanencia de Vallejo

1

Desde que Saúl Yurkievich los denominara felizmente *fundadores* de la nueva poesía latinoamericana, este calificativo usado por el crítico argentino ha servido para personalizar, en cinco escritores fundamentales y en la obra de cada uno de ellos, los perfiles constitutivos de toda la poesía posterior en lengua española del continente, que quedará así iluminada para siempre por la poderosa y fructífera (pero también, en ocasiones, abrumadora) presencia de aquéllos. La huella de los *fundadores* es evidente en toda la escritura poética hispanoamericana de los últimos cincuenta años; pero se trata de una influencia muy particular: por muy originales o personales que sean (y en la mayoría de los casos lo son) las voces de los nuevos poetas, el espacio donde afirman sus raíces, el sustrato sobre el cual discurre su escritura y el aliento primero que la justifica, se hallarán siempre en la pervivencia —aunque no sea obligatoriamente literaria— de esos *fundadores*. Pues más que la escritura propiamente dicha de cada uno de ellos, lo que se impone es el tejido plural de las iluminaciones y de las actitudes que, en tanto que escritores, han llegado a configurar.

Desde entonces acá, el poeta hispanoamericano, para serlo de verdad, debe hacer confluir en una esas diversas corrientes paralelas que aquéllos alumbran: podrá haber poetas más o menos nerudianos, o partidarios confesos de Huidobro; atraídos por Borges o más próximos a Octavio Paz, pero ninguna de estas preferencias excluye el hecho de que todos, sin excepción, necesitan participar de la misma arrolladora fe colectiva de Pablo Neruda, sentirse atraídos por el vértigo de la exploración poética huidobriana, dejarse envolver por la deslumbradora perplejidad de Borges o aplicar una aguzada exigencia intelectiva a su lenguaje, para dar perfecta y concorde respuesta a la pasión poética, tal y como enseña Octavio Paz. Y esas líneas fundacionales actúan de manera simultánea y complementaria: no basta con aceptar y reconocer una u otra paternidad literaria, sino que se hace preciso confeccionar con ellas una nueva trama donde sea evidente que esa nueva poesía nace de la confrontación y el diálogo entre voces diversas (y hasta contrarias, en algunos casos). Una propuesta establecida ya, genialmente, por el primero de los fundadores: César Vallejo. En él, como se ha dicho tantas veces, el lenguaje sincero y anhelante de la infancia integra el asombro inicial ante el mundo y la agitación irracional de la realidad que la vanguardia promovió; una solidaridad cordial, fraterna, y la prosaica distancia del lenguaje coloquial como inesperada inversión irónica, reflejo de su honda y sabia humanidad.

Por todo ello, rastrear la presencia de César Vallejo en la nueva poesía hispanoamericana[1] parecería un trabajo redundante, cuando no inútil: no sólo es su principio nutriente; es también una de sus constantes definitorias, pues —como ya insinuaba— su personalidad y su obra reflejan, mejor que las de cualquier otro de los *fundadores,* esa situación de vacío y orfandad a partir de la cual se inicia una desesperada búsqueda del origen, desde la tensión bipolar entre el «paraíso perdido» de una herencia cultural que no puede aceptarse sin profundos conflictos y la «patria carnal» que es la pertenencia biológica y moral a un pueblo naciente «cuya elección —como afirma Salazar Bondy— supone la conquista de un reino futuro, pero la pérdida de un reino presente». Es un doble conflicto que la historia hispanoamericana se ha visto imposibilitada de solucionar y que, por tanto, sigue condicionando las actitudes y las obras de los nuevos escritores; un doble conflicto que lleva al poeta, alternativamente, desde una explícita conciencia de desarraigo, de exilio (sea éste físico o no), a la persecución acuciosa de la memoria, como nostalgia del arraigo; desde una voluntariosa resistencia que lo afirma en su individualidad a la desalentadora evidencia de su soledad, de su inequívoca condición de víctima para, reconociéndolo así, saberse solidariamente integrado en un padecimiento común.

No será, pues, extraño que la pervivencia de Vallejo en la poesía posterior vaya más allá de la simple influencia literaria, y que incluso sean vallejianos confesos —como tendremos oportunidad de ver— poetas cuya escritura nos haría pensar en lo contrario. Pero si hubiéramos de fijar un momento preciso a partir del cual la obra de Vallejo empieza a ser leída y asumida con ese sentido totalizador que decimos, por encima, incluso del resto de los *fundadores* (exceptuando, tal vez, el caso de Neruda), nos debemos detener en el hecho incontestable del desconocimiento que hubo de padecer la obra poética de nuestro autor durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a su muerte. Al margen, claro está, del círculo de sus amigos literarios y políticos, o de algunos grupos poéticos más avanzados, que sí tuvieron acceso a sus libros. En 1926, por ejemplo, Borges y Huidobro incluyen su nombre en el *Indice de la Nueva Poesía Americana* que ellos redactan entonces. Desde 1918 *(Los heraldos negros)* hasta 1930 (segunda edición de *Trilce,* en España) transcurren, escasamente, doce años, pero decisivos para la poesía contemporánea, en cuyo meridiano —además— hemos de situar la aventura vanguardista parisina de *Favorables París Poema* que Vallejo comparte con Vicente Huidobro; doce años en los que confluyen, más o menos silenciosamente, los elementos de la profundísima crisis histórica que desembocará en el desastre bélico padecido por Europa entre 1936 y 1945. Un breve pero agitadísimo período (también lo será en la vida de Vallejo: exiliado y nómada por Europa, hasta curiosamente su en-

[1] *Este trabajo —aun con su extensión— sólo puede ser una aproximación inicial, muy fragmentaria por lo demás, a un tema cuyas derivaciones son tantas y tan inesperadas que —de tratarlo exhaustivamente— exigiría una investigación mucho más paciente, documentada y rigurosa que ésta que —con cierta osadía— me atrevo a ofrecer al paciente lector, en apenas algunas fichas de trabajo comentadas.*

Por indicación expresa de la dirección de Cuadernos Hispanoamericanos, *prescindo del acercamiento a la presencia de César Vallejo en la poesía contemporánea del Perú, pues el lector hallará, en otro lugar de este número homenaje, puntual referencia sobre la misma. No obstante, sí he creído imprescindible hacer mención, al menos, de cómo la huella de Vallejo se manifiesta en tres poetas tan significativos como son Javier Sologuren, Carlos Germán Belli y Antonio Cisneros.*

cuentro con España) en medio de cuyas violentas alternativas, el nombre de César Vallejo aparecía y desaparecía, constantemente zarandeado por aquel dinámico trasiego de aventuras inaugurales (ya venía él del alumbramiento modernista), sobresaltos históricos, profundas quiebras sociales y el desaliento y la enfermedad que lo consumían. Sus dos primeros libros apenas pervivían, entonces, en la diluida memoria de sus años americanos; y el rescate español de *Trilce,* de la mano de Bergamín y Gerardo Diego, coincidente con el reencuentro del poeta con España, será un efímero intento de enlazar con aquella memoria, y atenuar esta penuria; pues los textos escritos en Europa, poemas o no, tropezaban con un sinfín de dificultades para publicarse, y no verán la luz sino de modo fragmentario o ya tras la muerte del poeta. Quizá el más significativo reconocimiento de su obra por aquellos años sea el hecho de que Federico de Onís lo incluya en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana* (1934). Y muy poco más. El escepticismo hace presa en él y la desilusión se deja sentir en sus tentativas de escribir novela y teatro (entre 1926 y 1931) que no pasan de ser ejercicios apenas culminados, en cualquier caso. De modo que cuando muere, en 1938, su obra ha tenido una escasa difusión realmente efectiva. En 1940, su amigo personal, y más tarde estudioso y mentor de su obra, Juan Larrea, es el primero en dar una interpretación mesiánica del profetismo americano de Vallejo, situándolo ya en ese lugar fundacional que indiscutiblemente le pertenece.

2

No podemos hablar, por tanto, de un conocimiento y una asimilación plenas de la presencia vallejiana hasta que los poetas nacidos entre 1915 y 1920 no empiecen a desarrollar su obra, con una clara voluntad de tomar el testigo generacional de los *fundadores.* Es decir, cuando los poetas hispanoamericanos adopten ya el compromiso de ser *usuarios de la tradición,* para decirlo con palabras del crítico peruano Alberto Escobar; cuando empieza a ser explícito, en la poesía del continente, el deseo de una naturalidad expresiva capaz de integrar el hecho poético en la virtualidad de la experiencia existencial. Sin embargo, son perceptibles ciertos indicios anteriores que, no por excepcionales, dejan de ser sintomáticos. Así, refiriéndose a la situación poética de Colombia, Fernando Charry Lara, testigo y protagonista de excepción, advierte cómo el grupo «Piedra y Cielo» retornará hacia un gusto por lo hispánico y por lo americano, orillando la inspiración afrancesada de poetas anteriores; pero «la preocupación del grupo está más cerca de la palabra por la palabra misma, del verso por el verso mismo» y «la palabra de Vallejo, seca y punzante, no pudo entonces, como lo lograría más tarde, avivar el interés de quienes tomaban mejor el hechizo de la metáfora y el resplandor verbal». Ese *más tarde* al que alude Charry Lara, lo explica él mismo también: «por los años cuarenta [...] Queríamos ser más asordinados, más subjetivos, más líricos. Y otros poetas, en quienes se entendía asimismo una más honda vibración con el mundo contemporáneo, como Neruda, Vallejo, Huidobro, Cernuda y Aleixandre, pudieron apreciarse en sus aspectos más esenciales. Queríamos [...] un acento fundamentalmente expresivo, más que esbelto, y revelador del hombre».[2] Testimonio similar nos da Pedro Lastra,

[2] Vid. *«Poesía colombiana del siglo XX», en* ECO, *Bogotá, agosto 1979, núm. 214.*

referido al caso de Chile: lo que allí se busca es un tránsito desde el sentido fundacional de los poetas anteriores a 1920 hasta la asunción de la perplejidad y la extrañeza que la crisis histórica de entreguerras había generado. Y recuerda Lastra las palabras de otro chileno, Manuel Rojas, que en 1933 observaba cómo hacer una obra literaria no es limitarse a describir «lo que vemos, transcribiendo lo que nos cuentan o reproduciendo lo que hemos vivido...»; no basta limitarse a un paisaje propio y a unos habitantes de ese paisaje: hay, decía, algo más que, para Lastra, reside en «la *lectura crítica* del pasado, el enfrentamiento polémico y el ajuste de relaciones con las diversas vertientes culturales que se fueron asumiendo productivamente en lo que debía ser *el espacio de una diferencia*»,[3] tal y como sucede en los escritores chilenos desde Gabriela Mistral a Enrique Lihn.

Pues bien, en ese «espacio de una diferencia», donde la lectura crítica del pasado puede hacerse con un acento revelador del hombre, habría que citar al colombiano Aurelio Arturo (1906-1974), al decir de Charry Lara, «una entrañable voz americana, una voz llena de sueños humanos, una voz alerta a nuestro paisaje y a nuestras cosas», cuya búsqueda de una «patria» esencial lo condujo hasta el arraigo y la identidad perdidos en el mundo primario y elemental de la infancia campesina *(Morada al sur,* 1942), punto de encuentro o sintonía, más que influencia propiamente dicha, con *Los heraldos negros.* Pero esa indagación que hace Aurelio Arturo en su memoria implica una necesidad de encuentro desde la ausencia; una urgencia por mitigar la orfandad de aquel tiempo y de aquellos afectos, de aquella cálida seguridad de ser. Al igual que Vallejo, Arturo usa la palabra como conjuro y el poema como puente posible hacia lo imposible hundido en el polvo de la edad, desaparecido para siempre. Es el suyo un lenguaje que tiende también a la sencillez y a la cordialidad, pero que no puede dominar del todo la retórica literaria; un lenguaje detenido en la evocación satisfecha, y dominado en exceso por la emoción:

> No todo era rudeza, un áureo hilo de ensueño
> se enredaba en la pulpa de mis encantamientos.

Ambos poetas se sienten arrebatados por una pareja sensualidad que les permite transitar por esa «patria» anhelada, aunque el deseo del colombiano se consuma nada más ingresar en

> un largo, un oscuro salón rumoroso
> cuyos confines parecían perderse en otra edad balsámica.

La ausencia y la orfandad reciben así el lenitivo del recuerdo, no se hallan agitadas por la incertidumbre del presente; no hay fraternidad en el dolor, sólo celebración del pasado perdido:

> La voz de Saúl me era una barca melodiosa.
> Pero yo prefería el silencio, el silencio de rosas y plumas,
> de Vicente, el menor, que era como un ángel
> que hubiera escondido su par de alas en un profundo armario.

[3] Vid. «*Concepto y función en la literatura en Chile: 1920-1970*», *en* Atenea, *núm. 446, Universidad de Concepción, 1982.*

Y, en consecuencia, no existe impregnación coloquial (ello es, contradictoria, crítica) del lenguaje, apenas un cierto prosaísmo rítmico, apoyado en la tendencia al verso libre o al versículo, o en la explícita voluntad de usar «humanas, míseras palabras». Hay tal identificación del yo presente con la vida y la verdad que la memoria recupera y la palabra reconstruye («En esas cámaras yo vi la faz de la luz pura»; «Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida») que la voluntad formal no desborda los límites de una estética para, haciéndose del todo humana, violentar el lenguaje, el orden social que el mismo implica y la propia imagen del yo en él establecido. De ahí que incluso las imágenes de la madre vaguen por la memoria, sin la consistencia dramática (y hasta trágica) que tienen en Vallejo:

Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?
¿Quién la bella criatura en nuestros sueños profundos?
¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?

Sin la carnalidad —digámoslo ya—, que las imágenes vallejianas comportan. Aunque Aurelio Arturo insinúe también esa identidad biológica y corpórea con la que, inexcusablemente, tropieza una y otra vez:

... esa tierra protegida por un ala perpetua de palomas.
Tantas, tantas mujeres bellas, fuertes, no, no eran
brisas visibles, no eran aromas palpables, la luz que venía
con tan cambiantes trajes, entre linos, entre rosas ardientes.
¿Era tu dulce tierra cantando, tu carne milagrosa, tu sangre?

No es difícil comprender cómo esa ausencia y orfandad —con la imagen de la madre en primerísimo término— han seguido siendo claves en la poesía posterior, y con idéntico sentido (necesidad de origen y arraigo, desde un presente incierto hasta un futuro por hacer: única *patria* de la que disponer sin la sombra abolidora del pasado ajeno y ya clausurado); aunque la carencia materna y la actitud filial del escritor deban ser extrapoladas a unos signos poéticos de más amplia dimensión existencial, entre los que tiene lugar destacado ese espacio mágico que la memoria recupera con las pautas precisas de un rito, donde se inaugura y consume el tiempo alumbrado por el poema. Para Aurelio Arturo, la casa, la «morada», eran aquellos «largos recintos / que tardara quince años en recorrer» y que, poco a poco, adquieren los vagos perfiles de un ensueño; pero para algunos poetas posteriores, como, por ejemplo, para el nicaragüense Joaquín Pasos (1914-1947), es

el espacio vacío de una mano sin dueño,
con los labios heridos,
con los párpados sin sueño,
con el pedazo de pecho donde está sembrado el
musgo del resentimiento

y del narciso,
con el hombro izquierdo,
con el hombro que carga las flores y el vino.

Y así la aparente distancia anecdótica no hace sino reforzar el cálido y desgarrado acercamiento existencial que lo aproxima mucho más a la vibración vallejiana.

La de Joaquín Pasos es también una poesía de carácter juvenil o infantil; yo diría que escrita desde esa misma posición filial desde la cual todo se mira con asombro y desconsuelo; pero desde donde —también— todo se dice con un lenguaje sacudido por la sinceridad y por la agresividad más inmisericorde; y no por ello deja de resultar entrañablemente verdadera. Pasos regresa a un pasado que son sueños (espacio del deseo, de todo lo posible); pero esos sueños suplantan entidades corpóreas que no por escondidas están menos presentes (madre o ausencia primordial). «Para Pasos, la juventud no es sino la potencialidad del ser solitario enfrentado a la ausencia matriz.»[4] Enfrentado con ella, y nunca complacido en ella. Así, el lenguaje se rebelará, se violentará y hará saltar en pedazos las imágenes esperadas: un lenguaje en libertad que se revela como lugar solidario; una agresividad quevedesca que, al entrar caprichosamente a saco en el lenguaje, arremete también contra la petrificación de las verdades establecidas. Y la reducción prosaica de la retórica heredada se traduce en una palabra abierta al vértigo del dolor compartido:

Es el dolor entero.
....
Asómate a este boquete, a éste que tengo en el pecho,
para ver cielos e infiernos.
Mira mi cabeza hendida por millares de agujeros:
a través brilla un sol blanco, a través un astro negro.
Toca mi mano, esta mano que ayer sostuvo un acero;
puedes pasar por el aire, a través de ella, tus dedos!

O que aletea con una sensualidad muy próxima que nos incorpora a la experiencia, en tanto que *otros* sin los cuales el escritor no se justifica. Por eso resultan tan vallejianos estos versos de Pasos; por eso abrasan de humanidad los objetos más humildes, las cosas más vulgares que pueblan sus poemas:

Este gozo de alcoba, tan de lino, lleno de sábanas,
este palpitar de almohadas bajo las sienes dormidas,
este nuevo llegar hasta el corazón de la cama
y luego saber que el pie, la mano, lo que a uno le queda
    de pecho, busca, dice, escribe, grita tu nombre,
y cualquiera siente el momento que se aproxima de morir
    acostado.

La muerte ha aparecido en el poema, se ha instalado en él de una forma subrepticia pero incontestable, y todo ello con una sencillez resignada, con una ternura, incluso, y con una serenidad derivadas de esa relación comunitaria primordial donde el otro se halla presente y próximo; pero donde lugar y tiempo también *encarnan,* y se hacen prójimos; donde el dolor se combate con amor. Las cosas, o la situación temporal, conviven entrañadas en el yo del poema: son presencias cargadas de afecto, a pesar de su intrínseca maldad o de su efecto nocivo. Una suerte de franciscanismo que es evidente

[4] Vid. *George Yúdice, «Poemas de un joven que quiso ser otro», en* Inti, *núms. 18-19, Providence College. Providence, otoño 1983-primavera 1984.*

en un poema como «Aparición»,[5] del cubano Gastón Baquero (1916), cuyas coincidencias vallejianas no deben obviarse; y precisamente desde una perspectiva doliente pero entrañable, similar a la que subrayábamos en Joaquín Pasos. Atendamos con detalle a ese poema, dividido en tres partes que corresponden a otras tantas escenas cuya nitidez perdura en la memoria, hasta el punto de diluir su condición de pasado y asumirlas como la revelación de un portento perdurable. Aunque para conseguirlo se deba reconocer la experiencia tediosa y negativa de la infancia, como acercamiento entrañable a la iluminación, primero, y a la sabiduría duradera, después.

Advirtamos, por ejemplo, el modo en que el poeta personifica el lugar y el tiempo: esa tarde «con su cara de muchacha tontona, tetona, testaruda»; esa tarde «deshuesada, tardosa en deshacerse, / ¡la retardada tarde amoladora!», de manera que en ella queda reflejada la experiencia negativa del aburrimiento («hasta partirnos de tedio el espinazo»; «cavando túneles en el techo de la nada»). Existe una identidad cordial con todo ese lugar, con todo ese momento, en cuantas cosas o acciones se producen, que las arrebata a la memoria y las hace vivir. La evocación de Aurelio Arturo o el sueño de Joaquín Pasos encarnan aquí de otra manera, con otra sensualidad mucho más evidente y eficaz:

> ¿Otra tarde sin Brígida, sin piano que aporrear,
> sin nadita que hacer salvo dormirse o rascarse la ingle,
> o aventurarse en el último rincón del cuero cabelludo
> en busca de un piojito compañero?
> ....
> Después de hurgarse la nariz hasta el cansancio, y luego
> de atisbar si por fin se desviste la vecina, y tras
> de buscarse meticulosamente la rebeldísima liendre en
> el sobaco...

derivada del uso de diminutivos y superlativos, del uso de una adjetivación sorpresiva que desplaza o transfigura la significación de los objetos hacia la emotiva humanidad desde la cual actúa el escritor.

Una sensualidad que crece, igualmente, apenas notamos el deliberado prosaísmo coloquial, de estirpe infantil, que hace avanzar el poema como si de un cuento maravilloso se tratara; lo que no quiere decir que se desdeñen los aspectos menos idílicos de la escena: hay un premeditado mestizaje que supera el simple temblor estetizante para incorporar simultáneamente «esmeraldas y excrementos, agonías y ternuras, muerte resucitando, vida muriendo y espantosos incendios», que dijera Hernán Lavín Cerda de Pablo de Rokha. No hay evocación ni celebración, sino reconocimiento de la vida con sus vulgares y sorprendentes alternativas. Por eso, las imágenes ya no se ven sometidas a su dimensión lógica; al contrario, se agrandan o empequeñecen según su funcionalidad cordial:

> roncaba, revolvía remolineando la cabeza en el caldero
> de la siesta, brindándole cariño hasta a las moscas
> para que no fueran a dejarme solo
> con toda aquella tarde sentada sobre el hombro.

[5] Vid. Magias e invenciones, *Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1984, pág. 33.*

Sólo así puede producirse la milagrosa aparición que Gastón Baquero sitúa en el centro de su poema. La aparición de la resplandeciente belleza de Afrodita. Pero el momento, aun en su maravilla, aun dispersando el tedio y el dolor, no conduce a la enajenación: la mirada infantil y la especial proximidad existencial de la experiencia actúan como esos distanciadores irónicos que vienen desde el posmodernismo y que Vallejo aprovechó, en una prodigiosa asimilación, para abrir las puertas al irracionalismo de la vanguardia. El yo del poema se siente así «cercado por un resplandor de oro» que anuncia la aparición; pero, al producirse ésta, Afrodita aparece magnífica «mulata de ojos verdes y andar de palomita buchona en los maizales».

Pero existe otro poema de Gastón Baquero, «Es hermoso el verano, muy hermoso»,[6] donde la huella vallejiana es más evidente, tal vez porque en él se produce de manera más estrecha y solidaria esa identificación del yo con la imagen del pasado familiar, de la raíz existencial que, perdida en la ambigüedad del mestizaje, necesita ser recuperada con urgencia, para darle sentido al huérfano presente que se habita. Lo que antes era monólogo (ello es, supuesta integración del *otro* que es el lector) ahora es diálogo. Nos hallamos, pues, ante un desarrollo coloquial del poema y ello explicará el tono prosaico y conversacional del lenguaje, esa subrayada cordialidad que se dirige con ternura menesterosa al personaje de Julia, y que —en consecuencia— hace mucho más radical la orfandad del yo; y más dolorosa también. Sin embargo, esa soledad y esa hondísima tristeza del poema no se resuelven con aspavientos retóricos (como, en cierta medida, los había para celebrar la luminosa aparición de Afrodita, en el poema anterior), sino en un tono mesurado que posee la misma quietud del domingo triste (tan vallejiano) que abre el texto; un sentimiento que se transmite con la peculiar sensualidad oral, comulgativa, de la comida y la bebida:

> Me siento bajo el sol a beber tarde,
> a comer rodajitas de blando atardecer,
> rodajitas finales de este domingo triste,
> triste como todos los domingos,
> y más los domingos tristes del verano.

También, con la alterada dimensión de la memoria que viene ya predispuesta, convertida en juguete infantil que encierra, sin embargo, la callada certidumbre del final. Memoria que, al encontrarse, se ilumina también (como antes), pero aquí de forma dramática, hondamente afectiva:

> vuelve la compañía mejor del solitario,
> que es la memoria barrida de arriba a abajo,
> lavada, planchada, limpiecita,
> por la callada escoba de la muerte.

Lo que el poema quiere celebrar no es una mágica sorpresa, sino la revelación del dolor, del resignado padecimiento que anida en los sucesos cotidianos, en las cosas más próximas; que en unos y en otras encarna hasta borrar cualquier diferencia, cualquier distancia, y transfigurar poéticamente, en esa inclinación lúdica que subyace en todo el poema, lo que en apariencia es pobre, o vulgar, o resulta injustamente despreciado:

[6] Loc. cit., *pág. 51.*

o quizá traiga otro puñadito de lágrimas
absolutamente cristalizadas ya,
en el revés de la manga.

La reiteración del final se produce para acentuar ese sufrimiento aludido, sin acudir a excesos estéticos, y para desembocar en una imagen (ya anunciada en estrofas anteriores) más sobrecogedora, pero también más certeramente eficaz, puesto que implica el inexorable conocimiento de esa experiencia dolorida:

con esta camisa,
vieja y destartalada
como el ataúd de un ajusticiado.

3

Pero si nos acercamos un poco más a esa generación que nace en la proximidad de los veinte; a esos escritores que presuntamente mejor asumen esa herencia, porque son ya, sin duda, los *usuarios de la tradición,* descubrimos algo muy sintomático. No será tanto la temática vallejiana lo que aflore en sus obras, sino que la huella de Vallejo subyace más bien en el principio y origen que desencadena esas obras. Es una huella que se explicita desde el momento en que descubrimos cómo esa indagación en la memoria del origen es una indagación en la memoria del origen del lenguaje; y de esa forma la escritura se verá sacudida por una voluntaria subversión, por un constante mestizaje que relampaguea, como lo hiciera en el lenguaje sin par de Vallejo, en los entresijos de un diálogo vivo; ello es, en los rincones de una palabra que expresa el conflicto primordial con la existencia y sus desgarrones cotidianos, pero también —y sobre todo— en el litigio de un lenguaje hecho con la propia herencia que lo constituye (o, mejor sería decir, con las herencias que en él confluyen para darle peculiar entidad): una búsqueda del lenguaje primordial en las raíces remotas pero vivas del castellano y en el trasfondo perdido, pero persistente, nutriente, de las lenguas anteriores a la presencia española en América. Una indagación crítica que es interrogación constante sobre la propia imagen, desarrollada con una extraordinaria sensualidad, con una falta de respeto conscientemente agresiva y con una misteriosa fuerza reveladora. El chileno Gonzalo Rojas (1917) ha declarado, con incisiva intención, cómo Quevedo «nos enseñó a leer con cuidado a los estoicos y nos enseñó a leer con cuidado a los griegos y nos dijo tantas cosas y anda hondamente en Vallejo, porque vamos viendo si Vallejo no es quevediano». En su apariencia tan sólo de charada, estas palabras están cargadas de intención y de veneno purificador. Con ese salto en el tiempo que Gonzalo Rojas da, desde Quevedo a los griegos y desde éstos a Vallejo, lo que nos está proponiendo no es otra cosa que un juego de espejos revelador de cómo las raíces no se hallan incrustadas en ese pasado torpe de la evocación melancólica (ese pasado tan estático, tan ordenado allí, en su preciso lugar, esperándonos para que lo alumbremos con nuestra mayor o menor habilidad para estar despiertos). Las raíces, como largas y complicadas venas, como conflictivo entramado de nervios, nos alimentan sin cesar y nos permiten confrontar nuestras plurales herencias; y hasta iniciar con ellas un diálogo a varias voces.

¿Por qué Quevedo? ¿Y por qué los estoicos? ¿Y por qué, en fin, esa desafiante propuesta final: «vamos viendo si Vallejo no es quevediano»? La razón es una, y meridiana

por demás: no se trata de que los estoicos estén en Quevedo, ni de que la huella de este último pueda haber pasado, con el río del idioma, al mestizo peruano de Santiago de Chuco. Así, todo sería muy simple y falso. Hay algo más, y ello es que Quevedo, que los estoicos o que el propio Vallejo, y también Gonzalo Rojas que con ellos habita el territorio mágico de la poesía, coinciden y comulgan con ese principio vivificador de una palabra que contesta a su propio lenguaje, alterándolo, a causa del reconocimiento —hondo y dramático reconocimiento— de la condición victimaria de su existencia: «El hombre está todavía tan descuartizado y fragmentario, y aún anda en el caos: ese caos de los cuarenta sentidos sueltos: pululación de ojos y de manos, de orejas y narices, hasta ahora no amarrados en el cosmos orgánico, pleno y flexible». Sólo entregándose solidariamente se cumplirá su destino; y esta entrega pasa, necesariamente, por la asunción del lenguaje no como instrumento de la escritura, sin más, sino como manifestación corporal, como encarnación de esa entrega.

En este orden de cosas, la presencia vallejiana es constante en Gonzalo Rojas: en su doliente ironía y en su intencionada alteración irracional de una escritura que se fragmenta constantemente, que se resuelve en anacolutos o se quiebra con silencios de expectación, oportunamente distribuidos a lo largo del poema. La escritura de Rojas se halla sujeta también al ritmo de los deseos antes que al ajuste lógico de la estructura versal; las alternativas de la existencia y sus sucesivas iluminaciones son los rasgos que alimentan el ritmo de sus poemas. Huella vallejiana que se vislumbra también en un ternurismo sutil, pero muy cálido («pero el pobre / hombre nace y muere solo / con su soledad y su demencia / natural en el bosque / donde no cabe la piedad ni el hacha») y en las síncopas o cortes violentos que el poema asume, para dejar abiertos los huecos por donde llegar a la almendra primordial; en el desasosiego producido por una constitutiva orfandad («Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera / nadie allá, voy corriendo a la materna hondura / donde termina el hueso, me voy a mi semilla, / porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas / y en el pobre gusano que soy, con mis semanas / y los meses gozosos que espero todavía»), por ese conocimiento sensualizado y primario, corporal, de una necesidad que lo convierte en víctima; pero también en el prosaísmo coloquial que contiene siempre cualquier riesgo de patetismo que pudiera amenazar al poema; en un voluntarioso y abierto cosmopolitismo, pero también en su extremada y explícita fidelidad a «ese Lebu tormentoso, ese río / de donde viene uno con el silencio aborigen». Y de modo muy especial en la contemplación de lo familiar con el mismo temblor inquietante y la misma desolada postración de Vallejo: ambos entenderán esa pérdida irremediable como único reencuentro posible (realizado en una memoria poblada por imágenes) del origen necesario, como principio nutriente, como conocimiento de la identidad. Valdrá la pena recordar dos poemas de Rojas que nos remiten a esta situación. El primero de ellos «Carbón»,[7] donde el contexto de la sensualidad que el río promueve y despierta como acicate de la memoria, hace surgir las figuras del padre y de la madre, como presencias evocadas y como interlocutores de esa relación tan entrañablemente tierna que se establece entre «Juan Antonio / Rojas sobre un caballo atravesando un río», el hijo que lo busca con

[7] Vid. Oscuro, *Monte Avila. Caracas, 1977, pág. 170.*

entusiasmo para que «me estreche en un beso, / y me clave las púas de su barba», y la madre, a la que acude para solicitar ayuda, para urgir la recepción del padre («Madre, ya va a llegar: abramos el portón, / dame esa luz, yo quiero recibirlo / antes que mis hermanos»); y poco importa que «hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto, / porque tú y ella estáis multiplicados». Encuentro del que emana la comprensión de la existencia, como resignación ante esa noche que ha sido «negra / por igual a los dos»: sólo con la confianza en la palabra acogedora del final, en ese conjuro filial con que el poema concluye, latido o escalofrío ante la ausencia radical, la esperanza renace y se mantiene sólida y firme:

—Pasa, no estés ahí
mirándome sin verme, debajo de la lluvia.

El otro poema, «Celia»,[8] está dedicado a la muerte de la madre: la madre no sólo como personaje anecdótico o biográfico, también como origen y raíz, más allá incluso de la simple contingencia personal: signo y suma del pasado primordial donde arraigar. Una muerte que no es negación, sino afirmación de la vida; siempre y cuando el fluido amoroso y solidario circule y fecunde ambos lados de la existencia. En cierto modo, en este poema, como en «Masa», la concurrencia afectiva y solidaria de todos los Rojas en torno a la Madre (así, con mayúscula) no sólo anula el poder de la muerte sino que ilumina con orgullo el origen primero («hija y nieta de Pizarros / y Pizarros muertos, Madre»). Pero en este poema hay algo más de vallejiano. Y no es lo menos importante el sentido (y en parte la forma) religioso que Gonzalo Rojas utiliza en su composición. Se trata de una «anunciación» al revés: en la muerte está el origen; pero en esa muerte, también, encarna toda la vida, celebrada en su más evidente manifestación corporal («únicamente la / Unica / que nos tuvo a todos en el cielo / de su preñez. / Alabado / sea su vientre»). Todo lo cual nos remite a esa forma peculiar de integración de los misterios del cristianismo en la visión del mundo, en las creencias y en el padecimiento del drama existencial, tal y como hiciera César Vallejo. Integración que asume, además, unas formas expresivas muy próximas al lenguaje evangélico («que me parió y me hizo / hombre, al séptimo parto / de su figura de marfil / y de fuego») y en las que la orfandad y la ausencia se mitigan gracias al conocimiento doloroso de la vida que en ese punto se origina («en el rigor de la pobreza y la tristeza»). Pérdida de la madre y encuentro, gracias a ello (por la muerte, por la ausencia), con el hombre primordial, víctima de la orfandad: la palabra, el verbo que es el principio, convertida en nexo cordial, solidario, corroborador de su origen y de su destino; de su origen que es su destino. «El objeto del pensamiento poético de Gonzalo Rojas [...] es el hombre y su destino, el hombre y su *miseria* [...] una preocupación agónica por la existencia humana en todas sus direcciones: la angustia, en cifra quevediana, del tiempo; un sentimiento, religioso, del ser vivido en su aspiración de trascendencia».[9]

Porque el poema nace en el exilio, en una distancia insalvable, de tiempo y espacio («hoy / trece doloroso de tu martirio»), con respecto a la vivencia filial del principio; pero insalvable sólo para quienes mantienen la lejanía o la conciencia de una imposibi-

[8] Loc. cit., *pág. 172.*

[9] Vid. *Marcelo Coddou, «La poesía de Gonzalo Rojas», en* Inti, *núms. 18-19.*

lidad real («por nosotros, por Rodrigo / Tomás, por Gonzalo hijo, por Alonso»), pero no para «los / de mi casta que nacen al alba / y renacen»; es decir, no para aquellos en los cuales reside el poder inaugural que los justifica e identifica con otro pasado confluyente que, en la persona de la madre, se transfigura en imagen de la «patria» deseada:

> o que oscura te dejen
> sola,
> sola con la ceniza
> de tu belleza
> que es tu resurrección, Celia
> Pizarro,
> hija y nieta de Pizarros
> y Pizarros muertos, Madre.

Adviértase el sentido quevedesco de resurrección que Rojas concede a la «ceniza de tu belleza», y cómo esa resurrección (ya anunciada en el «renacer» anterior) abre paso a la estirpe orgullosa del mestizaje, identificándola con esa Madre, con mayúscula, que es símbolo indudable de una raíz mucho más amplia que la simplemente familiar. Pero debe subrayarse también cómo el encuentro y la resurrección conseguidos en el poema, llenarán de contenido la ausencia desde donde se celebra y se cantan alabanzas por ello:

> y vengas tú
> al exilio con nosotros, a morar como antes
> en la gracia
> de la fascinación recíproca.
> *Alabado*
> *sea tu nombre para siempre.*

Esta antífona, que se repite al final de cada fragmento, nos conduce sucesivamente desde el origen a la perduración; desde la concepción a la plena afirmación de la identidad. El componente religioso ya señalado afecta también a la poesía como ejercicio de la palabra: el poema como un conjuro del misterio, como invocación o imprecación de la víctima que sigue preguntándose por su irreversible condición, o buscando protección y amparo en la imagen surgida tras esa pesquisa. Esta religiosidad primaria donde lo corporal, la encarnación (en la persona y en la palabra), tiene una decisiva importancia, seguirá viva y actuante en toda la poesía posterior, transmitiendo a esas nuevas voces una extraordinaria vitalidad. No es casualidad, por tanto, que sean la mística y el conceptismo las referencias constantes de la crítica, cuando habla de la presencia de una determinada existencialidad vallejiana en la poesía posterior; mística y conceptismo explorados con mucha atención para dilucidar las mayores posibilidades del lenguaje y del poema: valoración del cuerpo en tanto que lugar sacramental; consideración resignada del cuerpo en tanto que materia deleznable, pero superadora de su finitud, gracias a aquella arrebatada entrega quemante. Y como el cuerpo, el lenguaje, poseído por su condición de custodio del misterio, al tiempo que se consume en el instante de su entrega reveladora.

Gonzalo Rojas, además, dedica uno de sus poemas a César Vallejo, con el sobrio pero intencionado título de «Por Vallejo».[10] Es decir, un poema en honor de Vallejo;

[10] Vid. Del relámpago. *F.C.E. México, 1981, pág. 38.*

pero también un texto que se escribe gracias a él, que puede existir porque han existido previamente el poeta peruano y su iluminadora palabra. Una palabra que oímos nada más comenzar la lectura del texto: una palabra del principio, del origen; la palabra de un dios. Ahora bien, esta palabra no crea, no deja las cosas hechas de una vez por todas, sino que descubre cómo el final de todo puede prolongarse aún más; no se dice hacia dónde, ni se insinúa; la frase se interrumpe bruscamente, en una suerte de síncopa que abre la posibilidad hacia ese algo más que decíamos y hacia la posibilidad de ser encontrado por quienes reciben la palabra (en cierta forma misteriosa, cabalística) así dicha y textualmente registrada en el poema. Asistimos, pues, a un acto fundacional que sólo se justifica por la posible herencia que esa voz deja a los otros.

Fundación segunda, como veremos en la estrofa inmediata, tras la primera inauguración modernista. En evidente paráfrasis del famoso lema que invitaba a torcer el cuello al cisne, Gonzalo Rojas elige una imagen muy vallejiana, por sus connotaciones geográficas y por el sentido de la acción que en ella se pregona («le arrancó esta pluma al viejo / cóndor del énfasis»): el poema de Rojas ha suplantado la figura blanca y elegante del cisne, con sus ondulantes perfiles, por la del áspero cóndor rapaz; ha suplantado la estética y el énfasis retorcido, por la fealdad y el énfasis burlado: la retórica por la ironía; pero convirtiendo a esta última en agresión ridícula, en desnudez ominosa. El poema de Gonzalo Rojas, por lo tanto, dibuja el recorrido vallejiano asumiendo el mismo sentido para su escritura, dejando en evidencia el pellejo de la realidad, el lado humano y cordial que perpetuará lo que en apariencia resulta perecedero: tiempo, rosa u hombre tienen en el poema un *todavía* que los hará eternos, siempre y cuando no se hallen revestidos de plumajes burladores. Tiempo, rosa y hombre: cosas esenciales a las cuales se rescata para siempre. Y para conseguir este rescate es imprescindible el destino religioso, mesiánico, del escritor: un enviado para alcanzar el más allá

(alguien que se llama César en peruano
y en piedra más que piedra, dio en la cumbre
del oxígeno hermoso)

una cumbre desde las raíces. Cuanta más lucidez y hermosura se alcanza, más doloroso y sangriento es el recorrido, puesto que esa sabiduría que prolongará el tiempo, la rosa o la vida del hombre, sólo en el principio original se alimenta; la distancia y el exilio no consiguen el desarraigo: allí también las «raíces sangrientas» actúan de forma decisiva; «lo fueron / secando, y ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio».

Antes al contrario, el exilio, la orfandad o la ausencia suponen un arraigo mayor, una necesidad más urgente de alcanzar ese principio, para contrastar con él la propia imagen, el propio tiempo; para andar muy «hondo por las médulas vivas del origen»; para hablar «en la música que decimos América»: tomar carne y palabra, encarnar como el mesías que es y traernos el mensaje de la identidad solidaria «cuando nos vio la suerte debajo de las olas / en el vacío de la mano»: en ese momento de la suerte contraria y la menesterosa urgencia elemental. Por eso, Gonzalo Rojas introduce, al llegar a este punto, la advocación vallejiana, lazo fraterno con el dolor y el gozo de cada uno. Por eso, el poema concluye con el conocimiento alcanzado a partir de Vallejo: ni memoria ni homenajes en París, ni encumbramiento estatuario en las nubes, sino «la vida y su sentir»:



en esto
de respirar la espina mortal, estoy seguro
del que baja y me dice: —Todavía.

Pero ya no se trata de la voz de César Vallejo, sino de esa voz unánime que él supo alumbrar como nadie.

A Vallejo, declara Cintio Vitier (1921), «le es orgánico el tono y sabor indios, especialmente al escribir los melancólicos, filiales, severos, poemas de *Trilce* [...] es el único poeta americano que ha oído visceralmente, sin traicionarlo ni explotarlo nunca, el más lejano e invulnerable pulso de la raza». Este poeta cubano, partícipe del significativo grupo de la revista *Orígenes,* resume en tan notable síntesis cuanto de fundamental, de esencial, hay en el alumbramiento que el escritor peruano cumple en la poesía hispanoamericana. Le importa a Vitier el origen «lejano e invulnerable» desde el cual el escritor deja oír su voz, en el cual funda una precisa identidad, por más que ese profundo principio se halle cargado de una extraordinaria pluralidad mestiza, perdida en un tiempo anterior a la historia. Pero —subraya Vitier— ese origen se alcanza gracias a una prodigiosa penetración sensorial en tales raíces («le es orgánico el *tono* y *sabor* indios»; «*ha oído visceralmente*» el pulso de la raza). Sensualidad particular de la memoria que Cintio Vitier incorpora a su obra con los mismos recursos que lo hiciera César Vallejo; a saber: la brevedad inexorable de una expresión, convulsa entre la rotunda precisión, hija de una evidente voluntad estética, y el balbuceante fragmentarismo, nacido de esa posición de perplejidad, de asombrado descubrimiento infantil del sentido de las cosas y de la experiencia vital, lo que supone un contacto inmediato, una relación primigenia en la que no domina la razón, sino el azar, las sorprendentes conjunciones en donde Vitier sitúa su principio poético. Precisión y fragmentarismo que cargan al texto con un aleteo cordial, con una cálida inquietud que la voz del poeta, tendida al diálogo, a la necesidad del otro que en él mismo se revela, hace suya a cada paso:

La casa del pobre (jardinillo, carbón, algo rojo en
su niebla) y la mujer ósea y ronca que nos recibe. Llueve.

¿De qué hablamos? Revisa tus olvidos, tus papeles.
¡Ah! La grande conversación inesperada en esa herrería,
en esa deslumbrante sala, en ese mundo.

Precisión y fragmentarismo que se desarrollan perfectamente gracias a una sabia asunción del lenguaje coloquial, de un cierto prosaísmo, incluso en aquellos poemas donde no se ocultan los rigores del ritmo y la rima; gracias a la atinada valoración de los silencios, de esos cortes que en el poema abren paréntesis de expectación, de inquietud o de irónica intención, dado que contienen lo evidente o provocan una vertiginosa continuación, apurando el límite aparente de lo dicho o descubierto.

Es esa particularísima sensualidad de la memoria a que hemos aludido la que descubre, como en Vallejo, la solidaridad elemental y desinteresada, pobre, en la identidad comunitaria primordial: la tierra y la raíz son el cuerpo y la palabra que, desde la orfandad presente, rescatan el sentido de la experiencia. Se penetra hasta el hondón del tiempo, hasta espacios poblados por presencias (personas, paisajes, objetos) y voces; pero no para solaz de la memoria, sino para agitación del presente, para verlo hecho cuerpo, hecho texto («¡Provincia mística, hogar / imposible en sí: perdido / paraíso de mis ojos / mi-

rando al río hasta ver / la tarde, al fin, que me habla»). Ausencia y memoria que desde ella se desea, a través de una sintaxis cordial y menesterosa («Dónde estará mi sombrero, pregunta / con el único zapato interrogante que tiene»), a través de una humillación religiosa que descubre la comunión en la trama corporal, en la necesidad de deglutir esa carnalidad para reconocerse reconfortado:

Yo voy cantando rencoroso, yo me inclino con el alma
de rocío
para ayudar al padre a que demore la más suave carcajada
en la negrura
de sus ojos más salvajes que la arena,
el humo de la sopa como un oro hasta mi alma
....
Esto no impide mi alegría, ni mis tardes.
Paseo por gloriosos naranjales, vuelvo al círculo nevado:
¿pero un manjar caliente no es posible para mí?

Necesidad de retornar, como el hijo pródigo, cargado de toda la experiencia dolorida de vivir, para alcanzar así el deslumbramiento último y primero: las señales de un, inequívoco ya, destino.

Esta orientación vallejiana se confirma, sin duda (y también hace evidente la distancia desde la cual Vitier la asimila), en dos poemas específicamente orientados hacia la persona y la obra de César Vallejo. En el primero de ellos, titulado «Dañado eco»,[11] nos encontramos con un explícito homenaje al escritor peruano; pero un homenaje realizado desde la posición estética de Vitier, y desde la hermandad que éste descubre con respecto a la herencia vallejiana. Por ello empieza a ser sintomático el propio título: Vitier comulga con Vallejo en esa indagación sobre la palabra primordial, en ese *eco* que hasta ambos llega con el *daño,* con el dolor que los configura. Como ya apuntara Guillermo Sucre, la palabra, para Cintio Vitier, no es sino «un silencio que golpea en los orígenes como eterno acto naciente de la voz y del hombre», un origen participativo y solidario que es fácil identificar en el ámbito del habla familiar, en ese *cuerpo* verbal que se construye, poco a poco, como un «palimpsesto de los sentidos». Y para establecer el orden en esa multiplicidad caótica de una lengua tan cargada de emoción subjetiva, de cordialidad y de alteraciones constantes, Vitier, que «opta casi siempre por un lenguaje extremadamente austero, que no sólo no se permite muchas audacias, sino que las rechaza», elige el soneto (tres sonetos) como respuesta a una conmoción verbal «hecha de silencio cósmico, absoluto y personal»; encierra en el rigor de esas estrofas el desajuste interior que bulle en esa proximidad cordial participativa. Pero, al mismo tiempo, no se ajusta a las pautas razonables del soneto que implican un desarrollo lógico de la idea dentro de tan precisa estructura, sino que explicita —sobre todo— una profesión de fe; distribuida, eso sí, en tres etapas que progresan, de modo sucesivo, hacia la fusión cierta, y sensualmente comprobada, con el principio, con la raíz, donde la estirpe de ambos poetas se encuentra y reconoce.

En el primer soneto, se manifiestan la identidad y el convencimiento: la acción («apaga», «suena») y la fe («me conduce») en esa certidumbre elemental de humanidad («hila su traje en sí») que su condición doliente hace más próxima («me ocupa con la boca

[11] Vid. Antología poética. *Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1981, pág. 12.*

de su pena») y reveladora. De esa acción primordial (edificar al hombre) se desprende que las cosas (maíz o bastón; nombre o mano) lo busquen y se le entreguen: nada se ha invertido; todo se produce como reflejo cordial, y todo retorna a quien pertenece. Pero sólo la pena (el dolor) es nexo suficiente: el sufrimiento, esas rodillas que son templo, lugar de encuentro y comunión, justifican aquel retorno. De ahí que Vitier se plantee, como continuidad para su progresión hacia el centro cordial vallejiano, una relación corporal directa, una íntima solidaridad en el padecimiento existencial:

> Trabajo en respirarlo entero y cerca,
> dolido y principal, minado todo.

Puede entonces iniciar su segunda estrofa con un movimiento más decidido, con una reiteración que es también progresión (en el conocimiento adquirido, ahora) hacia Vallejo. Desarrolla aquí la imagen descubierta antes, proyectándola en el contexto, en los otros, como eje y encarnación de aquella solidaridad, de aquel ofrecimiento del dolor, para soliviantar al mundo. Vallejo aparece entonces como «el muerto de turno», «el mártir de turno», «el turno del hambre»: muerto, mártir y hambre que trasfunde humanidad a todo, bien sea a «la cucharita desplomada y tierna» (con ese diminutivo tan oportuno), o al llanto incontenible, para abrir con ternura cálida «la caja de la música materna»: voz maternal que es palabra inaugural, origen puro de la raza. Por ese camino llega (estrellero, adivino celeste) hasta la «médula oscura de la estrella»; atraviesa los «aciagos jardines de su huella», con ese «dolor dinamitero» capaz de hacerlo todo diferente. Pero Vallejo es también hambre, «hambre deslenguada» y «muerto lenguaraz»: desde la necesidad y desde la muerte habla la voz de su «quena de pólvora», desde allí llega su sonido, su eco dañado y doloroso que ya no admite duda, sino que se alza como testigo implacable de la debilidad de quien reconoce no haber llegado a su altura.

En el tercer y último soneto de este homenaje, queda al descubierto la íntima relación del hombre poeta con la tierra. Vemos a su cuerpo fundirse y confundirse con la textura de su habitáculo primero y final («en la rueda más tosca del camino» que es su nuca; «masticaba la forma pedregosa del destino», cuanto más despreciado y «escupido» se veía): fusión que es refugio y transfiguración en «espesura», el «rodado guijarro», arrastrado por el agua y por el pecado que le tira del cabello. Ese caminar por la tierra mientras se es empujado por el agua le hace derivar hasta su raíz, blandir «el arpa inmensa de lo inmundo» con la fuerza feroz y primigenia que lo agita; porque esa raíz encontrada se traduce, antes que en contemplación pasiva, en sacudida terrible. Como Gonzalo Rojas veía a Vallejo perseguido por sus «raíces sangrientas», Vitier lo imagina secuestrado por ellas, arrastrado violentamente del mundo y desatado, al fin, «en su noche independiente». Desaparece no hacia un más allá refulgente, sino para ser devuelto a su principio que es noche: el oscuro primordial donde reencarna.

El segundo poema al que aludía más arriba, «Ah, de mi Dios oscuro he recibido...» no es otra cosa que una paráfrasis muy evidente de «Los heraldos negros», poema inaugural del libro del mismo título, de César Vallejo. Se trata, también, de un soneto; y en este caso la forma rigurosa de la estrofa opera como contención y atemperamiento del patetismo desbordado de Vallejo, de ese violento expresionismo usado por el peruano en su poema. Contención que responde, de nuevo, a la austeridad y aridez con

que Vitier despliega su escritura. Pero en esta ocasión, además, el soneto le permite llegar a una consecuencia final y fijar, razonadamente, lo que existe más allá del aleteo vertiginoso en que concluye el poema de Vallejo. Es interesante cotejar ambos textos, en sus puntos de coincidencia y en sus zonas de disidencia.[12]

Tanto Vitier como Vallejo parten de la convicción de que Dios se halla en el origen de esos «golpes», de esos «avisos»; en suma, de ese dolor. Lo inexorable se halla muy por encima de las fuerzas del hombre (habita, incluso, en esa zona de misterio e incertidumbre que Vallejo expresa tan ajustadamente, desde su humillada inferioridad); pero a pesar de ello es en esa fuerza irreprimible donde se descubre la verdadera condición humana de víctima y de huérfano. Para uno y otro, también, esos «golpes» se hallan personificados en idénticos «heraldos»; pero mientras, para Vallejo, son los «heraldos negros que nos manda la muerte», Cintio Vitier habla de «heraldos súbitos y eternos». Ello es, Vallejo los intuye contenidos en todo cuanto *siente* de forma directa y *corporal,* en esos golpes físicos («caídas hondas de los Cristos del alma»; caída «de alguna fe adorable»; «crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema») que traslada subjetivamente a unas arriesgadas imágenes, cargadas de especial cordialidad, como los adjetivos se encargan de subrayar adecuadamente («hondas», «adorable»), y como esa repetida pluralización («que nos manda la muerte», «se nos quema») acaba por matizar precisamente. Vitier, por su parte, sigue el proceso inverso: enumera a los heraldos desde una posición objetiva y mucho menos patética, que obvia la proximidad sensorial y busca una comprensión más intelectual («pobreza de niño»; «quejido cubierto por el alba»; «inviernos cotidianos y sucios que uno olvida»; «la vieja llaga»; «el caldo miserable») y de ahí su adjetivación por medio de perífrasis o de epítetos que no van más allá de simples caracterizadores. Pero ambas enumeraciones, la de Vallejo y la de Vitier, concluyen en una comunión dolorosa y elemental: el pan o el caldo de una paupérrima alimentación.

En este preciso instante, ambos poemas dan un giro violento e inesperado: el hombre vallejiano vuelve los ojos y es el poeta quien se observa objetivamente duplicado en la imagen poética; los heraldos de Cintio Vitier son quienes alzan los ojos hacia él: lo antes objetivado se personaliza ahora; se hace sujeto y esperan que «yo les hable», «queriendo explicarme su desvelo». La voz cordial de Vallejo, una vez más, crea la inquietud y la sorpresa que ha de generar una honda, dolorosa, solidaridad («se empoza, como un charco de culpa, en la mirada»); Vitier expresa este mismo sentimiento a través de un desarrollo explicativo de la frase que completa este intercambio, esta corriente participativa, nacida también del conocimiento y la experiencia del dolor («cuando me ven llorar»). En ese preciso instante, Vallejo detiene el poema, con un corte brusco, deshecho en emoción, en el balbuceo producido al alcanzar lo inexplicable, y nos deja ante el vértigo de su mirada, ante la sorpresa e inquietud que aguardan, desconocidas, al volver «los ojos locos». Vitier, no. Vitier desarrolla, en el tramo final del soneto, la

12 *«Ah, de mi Dios oscuro he recibido / estos heraldos súbitos y eternos: / la pobreza del niño, su quejido/ cubierto por el alba, los infiernos/ cotidianos y sucios que uno olvida:/ la vieja llaga, el caldo miserable... / Ellos alzan los ojos a mi vida/ esperando tal vez que yo les hable/ o queriendo explicarme su desvelo,/ cuando me ven llorar... Pero este llanto/ lo ha descarnado todo con luz fuerte,/ revelándome el único consuelo/ —desnuda roca de dolor o espanto!—/ en que puedo apoyarme hasta la muerte.»*

sabiduría alcanzada después de recibir tales dramáticos avisos: el llanto, ese sufrimiento que es «todo lo vivido», despoja e ilumina cuanto halla a su paso y, al iluminarlo, revela el último consuelo: una «roca de dolor o de espanto» a la que vivir aferrado hasta el fin.

Hacia 1970; ello es, en torno a los cuarenta y nueve de su edad, el peruano Javier Sologuren (1921) fecha dos significativos homenajes (a Rubén Darío; a César Vallejo). No es extraña esta deuda contraída con los dos fundadores de toda la poesía hispanoamericana; incluso diría que son homenajes obligados. Lo que sí me parece sintomático es el momento de madurez que Sologuren elige para hacerlos; y en especial que el título del segundo de ellos (el que ahora nos interesa) sea «A Vallejo agonista».[13] No es la de Sologuren una poesía explícitamente vallejiana; es más, por momentos diríamos que se halla mucho más próxima a una poesía *del aire,* como la de Vicente Huidobro, que dijera Octavio Paz: «no el idioma de la tierra, sino de un espacio aéreo», palabras como «paracaídas que se abren en pleno vuelo. Antes de tocar tierra estallan y se disuelven en explosiones coloridas (...) más que signos, huellas de una catástrofe estelar». [14] Sin embargo, esa condición *terrenal* de la poesía de César Vallejo fluye interiormente, aluvión subterráneo, en los sedimentos en que hunde sus raíces el lenguaje poético de Sologuren. Y será precisamente el sentido agónico de la caída, evidencia de una paternidad esencial, lo que surge —recurrente— para aproximarnos a tan necesario principio:

> No caigas, no; nos estamos buscando y nos hemos hallado, sentimos por igual lo que respira, lo que alegre vive, lo que tristemente se niega a vivir, lo que también padece.

Como dice en otro poema suyo. Pero también se detecta en esa proximidad corporal, en esa sensualidad que, si adelgaza, no deja de sacudir las emociones; y en la limpia serenidad que Sologuren acoge en el espacio de su obra, traída desde el hondón de la poesía oriental que tan bien conoce y tanto ama; y, en fin, en la condición misterosa del individuo como peregrino perdido, «vagando entre los signos de la noche».

Y tal vez sea este explícito homenaje vallejiano la síntesis y confesión de todo lo dicho. Un poema que, como adelantaba, parte de un sentido agónico que es unamunesco (o quevedesco), en tanto angustioso denuedo existencial; pero que también es evidencia de la muerte próxima, del último tramo de «esta hora del mundo/ descolgada del cielo/ (...) hocico hozando/ la muerte nada más». Agonista también lo es Vallejo al dispararse, con violencia amorosa o convertido en elocuentes lenguas de fuego: palabra que ilumina y al iluminar quema, en un inextinguible fuego interior; fuego que brota del principio, de un origen en el cual todos podemos reconocernos sin esfuerzo (y Sologuren no se manifiesta aquí, ni mucho menos, extraño al sentido bíblico, religioso, del *logos* fundador), en el cual se halla encerrada esa totalidad primaria, esa identidad de historia y lenguaje que es tierra, seno materno:

> porque eres la asunción del macho y de la hembra
> la asunción de la especie
> Vallejo de barro Vallejo de piedra

[13] Vid. Vida continua. *Premiá, México, 1981, pág. 91.*

[14] Vid. Los hijos del limo. *Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 185.*

Reconocimiento, pues: imagen espejeante que devuelve al poeta Sologuren el verdadero perfil de su identidad. Reconocimiento que es acción ejemplar, resuelta en dolor crepitante, en dolor que encarna en la palabra y quema en la sangre; en dolor que resulta tierno y feroz a la vez, porque es deseo del otro («Con tu orfandad de niño/ gimiendo en un rincón») al tiempo que «hambre feroz» de comulgar con todos.

Por ello, Sologuren construye su poema desde una segunda persona celebratoria y dialogante; pero en la cual late también la gratitud infinita de quien todo lo debe a esa fuerza y a ese fuego que «desde tu entraña suena/ una vez más/ reacciona en cadena/ cubre vigilia y sueño/ arrastra el corazón», y barre inmisericorde toda injusticia, toda miseria, todo desamor, acabando el poema con una ajustada asunción del ritmo vallejiano que subvierte, de pronto, cuanto dolor y cuanta ceniza amenazan la lágrima y la sonrisa de esta hora del mundo.

También el venezolano Juan Sánchez Peláez (1922) entiende la tierra como lugar primordial y germinador de la palabra poética, identificando así, a ésta última, con el origen colectivo, con el fluir nutricio de la experiencia desde una integración carnal con ese mundo primero. En un texto que titula *Poética,* [15] se muestra lo suficientemente explícito en este sentido:

> Usted es quien me dirige la palabra, señor que dispone en fila las luces de bengala (repito su eco, trago su anhelo y su espina); usted es quien mancha el papel sobre la mesa, mientras la cacería verdadera ocurre donde no hay límites, quizás en esta grieta visceral al filo de la hermosa fabla y el lustre lejano.

La situación originaria, la verdadera «cacería» (nótese el término utilizado; que nos habla de captación, pero también de supervivencia, de astucia y de violencia, de juego y de necesidad) se establece en un lugar fuera de todo lugar y de todo tiempo, pero cargado de un sentido *visceral,* carnal, donde es posible hallar *hermosa fabla* y *lustre lejano;* donde la voz viene de muy lejos, con la hermosura y la complacencia de lo puro. De ahí que la escritura, como expone en otro poema, brote de la tierra negra, se una a la sencillez de la hierba y germine, como ésta, desde la humildad de la semilla. Vallejianamente, Sánchez Peláez apuesta por la humildad, por la condición balbuceante e infantil como único medio para hallar la palabra y con ella el sentido, en una especie de perplejidad deslumbradora. Que nace —prodigiosamente— del esfuerzo atento y de la ardua elaboración:

> Me siento sobre la tierra negra
> y en la hierba
> humildísima
>   y escribo
> con el índice
>   y me corrijo
> con los codos del espíritu.

El cuerpo, entonces, se fragmenta; y sus funciones se intercambian, abriéndonos camino hacia esa soledad menesterosa y hacia ese sufrimiento personal, a través de un sentimiento y una sabiduría solidarios: el yo, al reflejarse en el hombre, se identifica

[15] Vid. Rasgos comunes. *Monte Avila. Caracas, 1975, pág. 14.*

con el otro, con todos, precisamente a causa de ese duro esfuerzo, de esa orfandad necesitada que solicita con urgencia protección y acogida cordial:

> No te vayas a atribular,
> tú
>   que no tienes
> planes hechos para el futuro
> y que empujas el musgo
>   de los días
> con tu trauma y
> tu hierro marcado al rojo vivo en la nuca.

Carencia de futuro, esfuerzo doliente sobre la rutina cotidiana; marca indudable de una humillación contrarrestada por la comprensión, por la proximidad prójima de la palabra sacada de aquel hondón visceral. «Yo me identifico, a menudo, con otra persona que no me revela su nombre ni sus facciones. Entre dicha persona y yo, ambos extrañamente rencorosos, reina la beatitud y la crueldad. Nos amamos y nos degollamos. Somos dolientes y pequeños (...) El ojo perspicaz descubre en este semejante mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente a cualquier espejo». Porque se trata de carencias elementales (comida, vestido) que no se contemplan como ajenas, sino como propias; que no se resuelven en lamento, sino que se asumen participativamente: en ese dolor, en esa ausencia, en ese hambre, yo y el otro somos el mismo:

> Prueba la taza sin sopa
> ya no hay sopa
>   solloza hermano
> prueba el traje
> bien hecho   a tu medida
> te cuelga
> te sobra por la solapa
> nos falta sopa.

Bien es verdad que en este escritor ha desaparecido la amplitud sensorial de Vallejo, el desbordamiento cordial que tanto lo caracteriza, la sórdida ironía de la pobreza. Sánchez Peláez prefiere una palabra reducida, un poema breve y unas alusiones sincopadas que tienden a una suerte de humor que, si en Vallejo existe, se halla signado por el sufrimiento, y aquí procura decirse como algo sin importancia, para que el prójimo pueda sentirse algo reconfortado. A la desnudez vallejiana, Sánchez Peláez opone una sobriedad insinuante, más elaborada desde el punto de vista literario. También cuando aborda el tema de la madre y el amparo familiar que, desde César Vallejo, será recurrente en la moderna poesía hispanoamericana. En un poema como «Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros...»,[16] la cotidianeidad de juegos infantiles y afectos familiares, de paz e ilusión niñas, desencadenan una magia transfiguradora: se parte de la tierra, de una inmediata cercanía cordial, y se llega hasta su reflejo prodigioso en el aire, en el más allá. Acción y voz dejan un eco maravilloso que cambia el mundo. Los hermanos y la madre son nombres y voces; y entre todos, con la voz del escritor también, se teje un palimpsesto plural donde el juego es capaz de crear otros lugares, otros mun-

[16] Vid. Un día sea. *Monte Avila. Caracas, 1972, pág. 66.*

dos; incluso, de desplazar imaginativamente a los personajes, borrando tiempo y distancia, con el solo poder de la voluntad: el origen y la razón de existir se hallan encerrados en esa solidaridad primordial que alientan la vida y la voz:

> Yo quiero que Juan trasponga sus límites y juegue como los otros niños —dice mi madre; y con mi hermano salgo a la calle; voy a París en velocípedo y a París en la cola de un papagayo— y no provoco ningún incendio, y me siento lleno de vida.

Pero ese mundo familiar se recupera desde el presente de una ausencia, desde la carencia y la lejanía en que se halla situado el autor. Y por eso, sólo el vigor creativo de cuanto le pertenece y cuanto lo identifica consigue liberarlo del sufrimiento, «de mi tristeza» y «de este sordo caracol», claustro ceñido y oscuro, vacío también, porque anda solo con la casa a cuestas. Retornará aquella imagen lejana para, con su alimento, romper las ataduras y superar la sórdida condición del dolor.

El mismo dolor con el cual se identifica en otro poema, «Mi animal de costumbre me observa y me vigila...»,[17] utilizando ahora el desdoblamiento y la contemplación del yo como imagen de una degradación del sufrimiento que —paradójicamente— resultará ser una fuerza reveladora de la vida: sufrimiento corporal como entrega física («me devora todos los días, a cada segundo»; «de las rodillas para arriba,/ A lo largo de esta primavera que se inicia/ Mi animal de costumbre me roba el sol»; «me toma por las muñecas»; «recogerá mis huesos») a los elementos, consiguiendo así una unión cósmica capaz de dar sentido perdurable a esa experiencia dolorosa del desamparo («Estoy ilógicamente desamparado») y de pobreza («sorbe el humo de mi pobre sopa»; «pasa con jarras de vino»): «Entonces sí/ Será fiel/ A la luna/ La lluvia/ El Sol/ Y los guijarros de la playa./ Entonces,/ Persistirá un extraño rumor/ En torno al árbol y la víctima;/ Persistirá...». Evidentemente, Peláez se aparta de la actitud vallejiana al refugiarse en unas zonas más líricas del entendimiento poético de la experiencia; sin embargo, sí se nota próximo al maestro peruano en la cercanía física y visceral con la cual expresa tal desdoblamiento; en la necesidad de verse y reconocerse en ese duplicado («mi animal de costumbre») que podrá rescatarlo de su miseria y devolverlo a su raíz primordial; en la voluntariosa superación de la muerte; y, por último, en la selección de unos determinantes que subrayan el sentimiento y la específica sensualidad que se desprenden de esa experiencia vital y poética («*ilógicamente* desamparado», «claridad *fugaz*», «*pobre* sopa», «*extraño* rumor»).

Ser rescatada también de una miseria y una orfandad esenciales, es lo que solicita Olga Orozco (Argentina, 1922) en esa larga oración titulada «Si me puedes mirar».[18] Una urgida solicitud en la que se vuelve hacia la figura de la madre, entendiéndola como algo más que su progenitora. Esta madre de su poema es reclamada por una «desesperada criatura» que, desde el desamparo y la ausencia, necesita de esa seguridad perdida («Sobre mi pedestal partido por el rayo (...) con los pies enredados por las raíces de mi sangre en duelo»); que si bien se identifica con la imagen invocada, con «la tela de otros años»,

[17] Vid. Un día sea, *pág. 70.*
[18] Vid. *Cobo Borda,* Antología de la poesía hispanoamericana. *F.C.E. México, 1985, pág. 263.*

descubriendo una mesa donde partes el pan de cada día,
un cuarto donde alisas con manos de paciencia esos
    pliegues que graban en mi alma la fiebre y el terror,
un salón que de pronto se embellece para la ceremonia
    de mirarte pasar
rodeada por un halo de orgullosa ternura,
un lecho donde vuelves de la muerte sólo por no doler-
    nos demasiado.

Se resiste a quedar anclada en aquellos perfiles dichosos y se esfuerza por explorar «el indescifrable misterio de mis huesos», para vislumbrar así la fe en el orden primordial que la madre encarna («Sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia (...) la gran lastimadura de mi corazón»). Este cauterio final, de tantas resonancias vallejianas, por la utilización de un léxico determinado y por la tendencia enumerativa ya utilizada a lo largo de todo el poema, sirve a Olga Orozco para dar fe de ese encuentro, de ese consuelo alcanzado, no ya desde la simple complacencia sentimental, sino sintiendo cómo se restañan las heridas de su corazón (su soledad y su lejanía de «ese olvidado país de donde vine») para, reconociéndose en ellas, saber que no ha de perderse «entre las galerías de este mundo». Una meditación primordial, por lo tanto, que trasciende los límites de una recuperación anecdótica sin más; una afanosa indagación en «la señal, los signos con que habremos de volver a entendernos».

4

El sentido de la verticalidad que caracteriza la poesía del argentino Roberto Juarroz (1925) habría que entenderlo, como muy bien explica Roger Munier, como principio o dirección de una caída que es, al mismo tiempo, indagación en la raíz del enigma del mundo, y una especie de odisea de la ausencia, un *ir hacia* el conocimiento de la extrañeza, por momentos insoportable, del existir. Una caída, pues, que habríamos de emparentar simultáneamente con la significación que la misma tiene en Huidobro (perpleja e inexorable precipitación aérea de su *Altazor*) y en Vallejo (el sentimiento de culpa que la víctima experimenta en su propio descalabro personal):

Hay que caer y no se puede elegir dónde.
Pero hay cierta forma del viento en los cabellos,
cierta pausa del golpe,
cierta esquina del brazo
que podemos torcer mientras caemos.

Y por eso, la poesía de Juarroz, que es una rigurosa indagación verbal, que se organiza de forma tan estricta, gracias a la desnudez de un logos primario y fundacional, nacido como consecuencia de una sólida reflexión intelectual (que incluso se desprende de cualquier imaginería concreta para abordar el límite de la sugestión abstracta, del silencio o del vacío), no se sustrae a la agitación emocional y a la sobrecogedora sensualidad corporal en donde toda aquella reflexión encarna.

No es casual —y con este testimonio quiero empezar— que el escritor argentino hable del poeta como de un marginado, de un exiliado, pues sólo desde esa posición puede hablarse al hombre. No es en absoluto exagerada su rotunda convicción de que el

poeta no está para dar ninguna lección, sino para crear y compartir; y así, con esas dos acciones, «salvar al hombre esencial mediante [una] palabra esencial». Hombre y palabra, cuerpo y sentido, existencia y esencia que adquieren plena relevancia una vez alcanzado el destino de esa proyección vertical que es el fondo y el centro en donde todo se origina, en donde todo culmina: donde el círculo se cierra de un modo perfecto. Crear y compartir; salvar al hombre. En este punto, su precisa y nunca negada conexión con César Vallejo, «un poeta raramente original y nutricio, y por eso también irremplazable», «que nos sigue alimentando a todos», porque ha sido capaz de purificar y dar otro nivel al lenguaje humano y con ello elevar también la dignidad del hombre. Pero Juarroz lo advierte inmediatamente: sólo cuando Vallejo abandona toda tendencia al sermón y a la prédica, para deslizarse prodigiosamente hacia un hermetismo para el cual «a diferencia de Mallarmé, recuperó la emoción» y nos lo aproximó a «esa zona de comunicación cálidamente humana».

Las ideas de solidaridad cordial, de necesario principio visceral que redima del vacío y de la orfandad, de violación purificadora de la palabra para arrebatársela a sus encorsetados secuestradores, se hallan algo más que insinuadas en esta declaración de principios que hemos espigado de diversas opiniones de Roberto Juarroz. Y todas ellas son principios también en la escritura de César Vallejo: lo es esa prosodia fácilmente reconocible en algunos fragmentos del poeta argentino:

> y esta mirada mía que se da vuelta en el fondo,
> como todas las cosas se dan vuelta cuando acaban.
> Y también me lo prueba
> mi niñez que era pan anterior a la harina
> . . . .
> El fondo de las cosas no es la muerte o la vida.

Lo es el reconocimiento del otro, por medio de un desdoblamiento espejeante, donde se halla explicación a esa identidad fundamental y entrañable del hombre esencial («De pronto,/ una de esas palabras queda como suspendida en el aire./ Entonces, yo le doy mi caída»), representada, en diversos poemas, a través de una explosión emocional del sentimiento fraterno referido al contacto corporal, a la identificación más inmediata; o a través de una sobrecogida reflexión ante lo irremediable (y, en ambos casos, el escritor opta por una interrogación recurrente que, en el fondo, es una desesperada solicitud de ayuda y comprensión); o —en fin— por medio de una pragmática declaración de ayuda, de una acción necesaria para salvar a ese hombre primordial. Veamos algunos de estos poemas que pertenecen, respectivamente, a la cuarta, quinta y novena series de la *poesía vertical* de nuestro autor. Poemas que no se limitan, como se puede observar, a un período determinado de la obra juarrociana.

El primero, «¿Sobre qué lado se apoya más la ternura del hombre?»,[19] nos remite inmediatamente al texto vallejiano titulado «Un hombre pasa con un pan al hombro», puesto que se organiza también como una larga enumeración de interrogaciones cuya solución al final no llega; pero también porque esas preguntas son urgentes llamadas de atención hacia el prójimo y su paralelo doliente con uno mismo. Ambos parten de

[19] Vid. Poesía vertical. Antología mayor. *Carlos Lohlé, ed. Buenos Aires, 1978, pág. 109.*

aquella condición de solitario o víctima que posee el hombre, y que sólo podrá aliviarse cuando quien lo contempla, y quien asume su mismo sufrimiento, descubra esa solidaridad elemental que los une. Los dos textos, igualmente, mantienen la enumeración ya apuntada con una distribución paralelística, bimembre en el caso de Vallejo, bimembre o trimembre en el caso de Juarroz, pues la condición espejeante de ambos poemas así lo exige. Uno y otro texto, en fin, suponen sendas afirmaciones de una teoría y una práctica morales, pero al margen de todo discurso didáctico, y perfectamente contenidas en una síntesis poética; si bien la de Vallejo resulta más directa y la de Juarroz más intencionadamente parabólica e insinuante. El poema de Vallejo hace alusión a determinadas escenas, situaciones o acciones; el de Juarroz concentra cordialmente su indagación en el cuerpo (pecho abierto, espalda abandonada, perfil ajeno), en su proximidad a la raíz telúrica del mismo, a una elementalidad más radical (polvo, piedra, barro), en acciones que encierran más bien una relación de carácter moral afectivo (olvido, muerte, amor); en el descubrimiento final de cuáles son los centros neurálgicos del prodigio que es el hombre (vuelo, fruto, cero). Y, al concentrarse en estas cuatro fases, abre la interrogación última sobre una posible entrega fraternal que sería también clave para ese mutuo reconocimiento, imposible sin el recorrido anterior.

El segundo poema, «La cara de un hombre cae al suelo»,[20] habrá que emparentarlo con «Masa», pues el tema de la caída se maneja ahora como referencia para aquella reflexión apuntada. Se trata, sin embargo, de una caída en la cual el hombre arrastra consigo todo cuanto él mismo es (cara, voz, cuerpo, mundo); todo aquello que lo constituye y singulariza. Ahora bien: como sucedía en el poema de Vallejo, Juarroz plantea una caída sucesiva para la cual se solicita —de modo también sucesivo— una ayuda imprescindible. El poeta descubre la necesidad imperativa de reconstruir lo que se desmorona, de recuperar y heredar, en la comprensión solidaria, el sufrimiento de esa caída, para no quedar —como en la estrofa final se advierte— «mirando/ con la mirada vacía» un mundo que desaparece. Al recuperar la mirada se diluirán las trampas de la apariencia; atajando la caída del grito, puede alcanzarse a descifrar «los lenguajes perdidos»; «hacer otro hombre» es el único medio de devolver la esperanza a su verdadero lugar; levantar al hombre caído sólo podrá hacerse si no se distrae la mirada en el mundo, porque si lo que se desploma es «el mundo del hombre», «¿Quién podrá seguir mirando/ con la mirada vacía?». Esa ayuda, ese socorro tan ansiado, no es patrimonio de nadie en particular; ni el poema atiende a la figura de un hombre específico: se trata de ese hombre primordial con que tanto Juarroz como Vallejo se identifican y encuentran en una muy precisa comunión. Quien ha de prestar tal socorro es cualquiera y son todos los hombres: sin esa totalidad alerta nada podrá conseguirse; no habrá ninguna certeza, como la que Juarroz explicita en el tercer poema de los citados, «Hay que remodelar la casa del hombre».[21]

En él queda bien claro cómo la acción, originada a partir de aquel encuentro fraternal, conduce hasta el verdadero destino ansiado; completa de modo suficiente esa experiencia del hombre como víctima, y su posible redención. De ahí que Juarroz afirme

[20] Vid. Poesía vertical. Antología mayor, *pág. 142.*

[21] Vid. Novena/Décima poesía vertical. *Carlos Lohlé, ed. Buenos Aires, 1986, pág. 82.*

rotundamente, desde el principio, la obligación de remodelar, humanizar y preparar *la casa del hombre;* una casa que es lugar de cobijo y amparo para la vida, pero también lugar de esa vida: el cuerpo que la contiene, la piel a la que esa vida trata, con tanta dificultad, de acomodarse. Por ello, esa acción se ejerce sobre la encarnación del hombre que crece y vive sujeto a la dolorosa aceptación de la existencia:

Hay que remodelar la casa del hombre,
podarla como se poda un árbol
e introducir en su material más sensible
el delicado injerto de la vida,
para que la casa crezca con el hombre
y también se empequeñezca con él.

Dicha acción debe desarrollarse con el esmero de la poda, pero tocando, también «su material más sensible» para insuflar en él una tan necesaria vitalidad. Casa y cuerpo crecen y se empequeñecen, alteran sus dimensiones y las intercambian, porque han dejado su particular individualidad para conformar la unidad entrañable que es el hombre.

Así, la segunda acción consistirá en trasmitir a ese cuerpo, ya dispuesto para ello, la humanidad necesaria para atajar «su destino de ruinas», que lo deja en disposición de ser, a causa de tal desamparo, asolado «por los bárbaros que siempre [lo] circundan». Pero humanizarla supone también trasmitirle las funciones propias del cuerpo que desea mantenerse vivo (respirar, vivir, morir con el hombre). El proyecto es complejo, pero necesario. Tanto que no puede quedarse ahí y exige una alternativa, porque la fragilidad del hombre lo pone ante la evidencia de una caída, de una huída, de una extraña desaparición. En tal ocasión, la casa (el cuerpo) debe estar dispuesta para conservar «el duplicado de su imagen», o para ser la personificación de la memoria, de forma tal que la extinción de la vida no impida el retorno a «los vientos anónimos del mundo»; para vencer la corta memoria de su tiempo, tan condicionado por angustias y supercherías, por apariencias y acciones puramente anecdóticas, gracias a la transustanciación del uno en la otra: su encarnación nos deja ante el hombre esencial que, en el fondo de la búsqueda poética, espera para alcanzar —nuevo Lázaro— su resurrección.

Pero en la indagación poética de Juarroz hay otros aspectos en los cuales queda también en evidencia la huella de César Vallejo. Me refiero, por ejemplo, al dolor, la tristeza o la desposesión fundamentales desde las que el poeta, conocedor de sus limitaciones, inicia su itinerario en busca del principio nutriente que se halla al final del camino, cuando ya se ha profundizado lo suficiente; dolor y desposesión que le permiten reconocer seriamente su condición de víctima («Hay días para enmudecer (...) Días para mirarte e irse./ O quizá para no mirarte/ o para mirarte como si no te mirase,/ pero sin abdicar de los ojos») y desarrollar, desde una distancia irónica, alterando voluntariamente las dimensiones, la reflexión más dramática sobre su humillada condición:

El hombre pierde la vida y otras cosas,
se ensucia con cualquier crecimiento,
no aprenderá nunca a vestirse
y es un inexplicable ensayo de la muerte.

Sin embargo,
busca una forma higiénica de morirse,
mientras da saltitos variables por las calles

y desocupa más sitio que el que ocupa.
Se desayuna moralmente
y dobla saludos y se los mete en el bolsillo.

Vallejiana resulta también la conjunción de un lenguaje poético, e incluso de alguna inclinación intelectual fácilmente perceptible en la escritura de Roberto Juarroz, con la aparición alternativa de expresiones coloquiales, de frases muy directas y cargadas de esa cálida emotividad que el propio Juarroz detectaba en el hermetismo de *Trilce,* y que para él constituía una de las razones fundamentales del sentido inaugural de la obra poética de César Vallejo:

A este hombre se le puede ver el amor,
pero eso tan sólo quien lo encuentre y lo ame.
Y también se podría ver en su carne a dios,
pero sólo después de dejar de ver todo el resto.

Hay, en fin, una insistencia en el tema recurrente de la madre, a la que Juarroz dedica el poema «Ahora tan sólo...»; un texto contemplativo y espejeante donde los rostros de la madre se multiplican en el tiempo, y multiplican también la relación entre ella y el hijo que la contempla («he visto el rostro de la niña que fuiste/ y te he sentido varias veces mi madre»). Una relación nacida del afecto entrañable, pero que explica con toda nitidez, y con una rigurosa reflexión intelectual, el sentido del origen, el apoyo que el poeta recibe, desde la posición de ausencia en que se halla, desde donde mira y escribe, de parte de aquella raíz firme de su principio:

Me he sentido el hijo
de los movimientos que me preparaban
como a un antepasado de la muerte,
dibujo obsesionado |
por la inserción de sus escamas.

Y te he sentido luego
la circunferencia de mi trébol pasmado,
el ángulo del compás que se abría,
el mapa de mis fiebres confundidas con viajes,
la caracola de mis ecos de hombre.

Con esta ausencia de la madre que descubrimos en Juarroz, debemos emparentar la orfandad demostrada por el mexicano Jaime Sabines (1926) al referirse al padre, en «Algo sobre la muerte del mayor Sabines».[22] Orfandad que se traduce en amargo vacío, al descubrir, con toda su cruel evidencia, que «te has muerto cuando menos falta hacías,/ cuando más falta me haces, padre, abuelo,/ hijo y hermano mío, esponja de mi sangre, / pañuelo de mis ojos, almohada de mi sueño. / Te has muerto y me has matado un poco./ Porque no estás, ya no estaremos nunca/ completos, en un sitio, de algún modo». Pero se trata de una orfandad que genera, a su vez, ciertas y determinadas imágenes en las que el cuerpo, esa estrecha relación corporal con la carne, los identifica a ambos, y confunde padre, abuelo, hijo, hermano, en un solo individuo («Me acostumbré a guardarte, a llevarte lo mismo/ que lleva uno su brazo, su cuerpo, su cabeza. / No eras distinto a mí, ni eras lo mismo. / Eras, cuando estoy triste, mi

22 Vid. *Cobo Borda,* loc. cit., *pág. 331.*

tristeza»), revelándose así como la raíz de la sangre, luminosa aunque doliente: raíz y alimento primordial («eras el pan caliente sobre la mesa»); ofrenda y entrega final:

> ofrezco a tu dolor un crucifijo:
> te doy un palo, una piedra, un helecho,
> mis hijos y mis días, y me aflijo.

Pero, al margen de la temática concreta de ciertos poemas, en la escritura de Sabines hay algo más vallejiano; más profundamente vallejiano, me atrevo a decir. Hablo de la actitud, de la posición que el poeta adopta ante el lenguaje y ante la especial relación que a través de aquél puede entablar con el mundo, con las cosas, consigo mismo; con su utilidad y con su derrota; con su humillación, en definitiva («me desprendo de mis deseos, muerdo y corto mis brazos, podo mis días, derribo mi esperanza, me arruino (...) Quiero pedir piedad a alguien. Voy a pedir perdón al primero que encuentre»). De modo absolutamente claro, Jaime Sabines se manifiesta, como hacía el protagonista de los poemas de Juarroz que acabamos de ver, como un hombre que necesita la proximidad y el calor corporal de los otros, y de aquella decidida acción sobre su casa y su cuerpo, sobre su casa que es su cuerpo. Relación que no se resuelve en una presunción de sabiduría vanidosa, en una explosión de grandes palabras, sino en la iluminación de las palabras justas que, establecidas en esa zona radicalmente cordial, la tocan prodigiosamente para que vibre con su creación y la comparta afectivamente. El lenguaje de Sabines, como el de Vallejo, participa de similar agitación; de una aparente dislocación, contradicha siempre por la profunda y cálida hermandad que hace posible su peculiar coherencia, sin que por ello ese lenguaje oscurezca (y mucho menos enmascare) ni la insólita ternura que lo sostiene, ni la humana indecisión con que parece buscar sitio en el poema, ni la agresiva sinceridad con que muchas veces salta hacia nosotros, aferrándose a nuestro pecho y reclamando algo más que una simple y rutinaria atención. Dice Sabines, muy vallejianamente;

> La tarde de domingo es quieta en la ciudad evacuada (...) y uno se sabe, recónditamente, que es personado.

En este recorrido por la presencia de César Vallejo en la poesía hispanoamericana, el del peruano Carlos Germán Belli (1927) es un caso muy particular, puesto que su relación con la obra vallejiana no es de estricta dependencia, ni tan siquiera se produce (así sucedía, por ejemplo, en Javier Sologuren) como resultado del lógico sedimento formado en el trascurrir de la última poesía peruana. La inauguración de Vallejo está en Belli, sin duda; pero se halla íntimamente relacionada con el trasvase y renacimiento de un lenguaje clásico, desde la literatura española y a partir del comienzo de una literatura hispanoamericana propiamente dicha. Es el suyo un lenguaje que no renuncia a la prosapia retórica del Siglo de Oro español, pero que —sin ningún género de dudas— en América empieza a ser otro, precisamente porque aquella lengua tan esclarecida debe acomodarse, con humildad, a su nuevo espacio y a su nuevo tiempo; porque ahí no fluye ya desde la seguridad, sino con balbuceante dificultad, tropezando a cada paso con su *otro* perplejo que, desde la inédita realidad recién alumbrada, lo mira entre temeroso y esperanzado, hasta que se decide a vivir por sí mismo y a nom-

brar una realidad que resulta ser totalmente distinta. Decir y decirse frente a la presencia dominante de una lengua tan rica y de tanta tradición exige una nueva actitud, una pérdida de respeto como la que, por intermedio de ejemplos como el de Quevedo, puede observarse en la poesía hispanoamericana, desde sus fundadores en adelante.

Ya lo advertía Gonzalo Rojas, con insinuante ironía; y ahora lo confirma Nick Hill al explicarnos cómo el parentesco de Belli con Vallejo habría que ligarlo a esa «corriente hispánica que se remonta a Quevedo y que Vallejo habría revitalizado para la actualidad (...) la simple yuxtaposición de una lírica purificada (...) y de una poesía cabal [que] encuentra en Belli a un notable continuador de Vallejo».[23] No será sino redundancia advertir el carácter mestizo que tiene una operación así: la superposición (o mejor, fusión) de lo que se entiende por una lengua clásica ya fijada, ajustada a unas normas estrictas de uso o de manipulación estética; y la subversión que de esa herencia se perpetra al difundirse aquella lengua, como explica Enrique Lihn, «en un amplio contexto que incluye, involucra, al siglo de oro español; pero involucra también el mensaje del siglo de oro con el lenguaje virreinal e involucra los sentimientos de la dominación del dominado respecto del dominador, que están de otra manera en Vallejo».

Carlos Germán Belli, sin embargo, rechaza esta paternidad vallejiana, limitándola —dice— «a nivel textual, como pueden coincidir otros poetas con él. Ahora, coincidencias a nivel de significado..., ¿cuáles serían?». Lo que no advierte nuestro escritor, tal vez porque la proximidad con respecto a su propio trabajo le impide observarlo con la suficiente claridad, tal vez porque esa presencia actúe —como decíamos más arriba— de una forma inconsciente por constitutiva, es que se trata de «una paternidad oblicua, manierista», como también advierte, con acierto, Enrique Lihn; una paternidad que se deja ver en el uso recurrente que hace Belli de «todo un lenguaje fosilizado (...) ese lenguaje impuesto por el padre», para deshacerlo caprichosamente, alterarlo con intención y agitarlo de una manera jocosa. De ahí que lo radicalmente vallejiano de la poesía de Belli haya que buscarlo en el sentido dramático, si no trágico, que imprime a esa humillada y culpable inferioridad desde la cual el poeta alza su voz;[24] una humillación que lo obliga a replegarse físicamente «en el fondo de la tierra», en el seno materno primordial, como con candorosa desazón dirá en «Segregación núm. 1»,[25] poema de su primera etapa. Pero humillación y culpa que, también, iluminan el sentido fraterno y solidario de esa inferioridad: una ternura familiar que trasciende lo meramente anecdótico («Yo, mamá, mis dos hermanos/ y muchos peruanitos/ abrimos un hueco hondo, hondo/ donde nos guarecemos,/ porque arriba todo tiene dueño,/ todo está cerrado con llave,/ sellado firmemente»). Se trata, como a la vista está, de una voz que se desea instrumento de una venganza entre ingenua e inútil, infantil, y que

23 Vid. Tradición y modernidad en la poesía de C.G. Belli. *Ed. Pliegos. Madrid, 1985.*

24 *El verdadero heredero de la tradición vallejiana es Belli... víctima de una situación económica y esclavo de un desmoralizador oficio burocrático, Belli expresa su enajenación mediante la estilización... Como Vallejo, postula un mundo idealizado y deseable en contraste con aquel en que se encuentra realmente... [pero] como la infancia perdida de Vallejo, sólo sirve como recurso de contrapunto para subrayar sus frustraciones... Como Vallejo, Belli se crea una persona poética, la del pobre infeliz que siempre sale perdiendo en la lucha por la vida. (James Higgins. «Los poetas enajenados», en* Insula, *núm. 332-333, pág. 7).*

25 Vid. Boda de la pluma y la letra. *Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1985, pág. 15.*

por lo mismo se halla cargada de una sorda violencia, oculta tras el repetido contraste irónico, coloquial, con el que Belli sazona a cada paso su, sólo en apariencia, anacrónico lenguaje. La primera persona testimonial y el tú coloquial que alternativamente maneja nos sitúan en esa bifrontalidad tan vallejiana que nos hace partícipes, de modo simultáneo, de una cercana, estrechísima, proximidad emotiva y de una distancia irónica a la que no es ajeno un corrosivo y triste humor.

Así, cuando la imagen del cuerpo se ve sometida a un expolio despectivo y a su consecuente entrega irremediable («Ha llegado el domingo/ y procedo a desollarme como a un oso/ me desprendo/ y exprimo el sucio overol que cubre mi sangre»; «Ya descuajaringándome, ya hipando / hasta las cachas de cansado ya (...) ya más hasta el gollete no poder,/ al pie de mis hijuelas avergonzado,/ cual un pobre amanuense del Perú»). O cuando el sentido religioso de la comunión oral, del hambre de humanidad vallejiana, se desfigura y esperpentiza con una gula y una fealdad que aluden a una necesidad mucho más primaria y animal, aunque nada de eso pueda ocultar esa otra hambre de solidaridad y afecto entrañables. Dirigiéndose a la presa de carne, Belli la increpa como sigue:

> Pero prefieres todavía ahora,
> de tu amado el eructo desdeñoso,
> y nunca el triste ruido rechinante,
> que de estas pobres tripas sonará,
> por no haber en su bolo alimenticio
> ni un trozo de tu pulpa eternamente.

O, en fin, cuando el orden sintáctico se halla sometido a una constante alteración, a una caprichosa e incisiva actividad lúdica, movida ésta por idéntica afectividad a la que existe en César Vallejo. Lo cual nos lleva, sin duda alguna, hasta aquella lengua balbuceante pero desatada, balbuceante por desatada, y por contradictoria consciente del orden heredado. No otra función desempeñan esos constantes diminutivos prolongados emotivamente («peruanitos», «animalitos», «pedacitos»), las caprichosas aliteraciones («fricasé de abecé»), los cultismos o palabras intencionadamente construidas («trociscando»), las onomatopeyas («tanto menos guau, miau, miau») o la incorporación de recursos expresivos coloquiales («y su A, su B, su C, etc.,/ y hasta la Z mismísima,/ con qué naturalidad/ de pe a pa/ en la boca») usados una y otra vez por Carlos Germán Belli.

Hay escritores —y el suceso no es ocasional, sino extrañamente significativo— cuyas vidas coinciden casi exactamente y cuyas obras alumbran, por consiguiente, zonas muy similares de la existencia y del lenguaje, por más que no se haya producido entre ellos ni relacion directa (ni en el espacio ni en el tiempo) ni declarada influencia, puesto que —en ciertos casos; no en el que ahora nos ocupa, ciertamente— este hecho puede darse entre autores cuyas existencias se ignoraban mutuamente. A estas sorprendentes coincidencias sólo cabe explicarlas acudiendo a una raíz común en donde sus identidades confluyen y desde donde sus obras toman aliento y forma indudables. Porque ese origen compartido condiciona un destino y unas circunstancias comunes. Raíz que no es histórica, en muchos casos, sino que va mucho más allá, hasta descubrirnos una teoría de espejos donde hallar respuesta a tales concomitancias, y donde completar así el recorrido circular que se cierra perfectamente en el alumbramiento de su propio origen.

Ello sucede, de modo paradigmático, con el poeta venezolano Rafael José Muñoz (1928-1981) y César Vallejo. Apenas nos aproximamos a la biografía del primero descubrimos cómo su origen humilde y su situación social se hallan condicionados por un sentimiento de humillación anonadante, paralelo al de Vallejo, que lo obliga a replegarse (con una orfandad manifiesta) en ese mundo rural de su infancia y en la paz entrañable de la familia; descubrimos igualmente cómo esa humillación quedará signada por el dolor, a medida que su vida transcurre: un sufrimiento que es incluso físico, y siempre aceptado con resignación, como consciente tributo de solidaridad; descubrimos, en fin, cómo esa necesidad de aproximación al otro se traducirá en una entrega a la política que supera la simple militancia para convertirse en una verdadera fe apasionada, en afirmación de la existencia y torbellino que arrebata con su movimiento incesante en medio del cual se halla siempre, cuasi náufrago, el hombre. Y cuando sabemos de su viaje a Europa, de sus estancias en París, Praga o Moscú, no podemos sustraernos a la visión de un Vallejo buscando una distancia necesaria para aliviar su sufrimiento y su apasionada agitación, y para comprender en su total dimensión su carácter de exiliado que, como individuo y como escritor, ha de marcarlo para siempre. Pero aún queda otro aspecto que subraya más, si cabe, este paralelismo: la honda preocupación por la muerte derivada de una situación existencial como la descrita; la muerte como consecuencia inexcusable del dolor y del sufrimiento físico padecidos, de ese desarraigo contra el que será imposible luchar. Pero la muerte, también, como categoría ontológica y metafísica, como personificación de la propia vida acostumbrada a circular siempre en la delicada frontera que se abre al inconsciente, a la emoción primordial liberada; frontera que es el espacio de tránsito, de delirio que hacia otra realidad conduce:

Ah, manitas de la muerte que rompen tetas, retoños
    y sánguilas de dolor acuo;
manitas de la muerte, cajones, urnas
que van hacia cementerios neutros porque
allá no hay lugar para que dejen de ser
tantos que serán (hay tiempo para la lumbre).

no quiero que me empujen, tengo mi muerte,
tengo mis cifras de hombre, enigmático y solo,
tengo mi caballo triste y mientras tanto lo ayudo.

Pues bien, esta sorprendente coincidencia tendrá su correlato perfecto en la elaboración literaria de todo ese material biográfico que Rafael J. Muñoz hará por medio de una rabiosa liberación de la palabra, que no se detiene ante la aparición de lo absurdo; un absurdo que —explicará Juan Liscano, el más atento analista de la poesía de Muñoz— «no se trata de artificios intelectuales, ni de propósitos sistemáticos de alterar valores del lenguaje, de la gramática y de la expresión lógica», [26] sino que ha de identificarse con una radical espontaneidad verbal (no muy alejada de las caprichosas elaboraciones del lenguaje infantil) llena de reminiscencias literarias, de vivencias, de asaltos constantes a la memoria. Regreso a la infancia, pues; pero retorno que implica una alteración intensiva de la medida de las cosas y de la serenidad del lenguaje que debe dar testimonio de ellas: el mundo, como explica Juan Liscano, aparece ante los ojos de Ra-

[26] Vid. *«Dentro del círculo de los tres soles», en* Descripciones. *Monte Avila. Caracas, 1983, págs. 129 y ss.*

fael J. Muñoz «desbordado, gigantesco, aterrador». Su palabra es solicitud de refugio y de afecto, y —al mismo tiempo— una posibilidad abierta para manipular lúdicamente objetos, lugares, personas, y —en consecuencia— para hacer del lenguaje algo más que un simple modo de decir todo esto: una cálida explosión de sinceridad emotiva:

> ya solitaria con su papaíto, así, madrecita, así
> cucharita
> de papaíto, así mi vieyita torondia de platinita
> azulita:
> No te vas a morir, falta mucho
> para llegar a esa aurora que mostraste cuando viní.

No es extraño, por tanto, que en esas visiones se fundan y confundan las añoradas imágenes de la vida rural de sus años infantiles (naturaleza y familia son evocados constantemente) con una mirada inquisitiva, proyectada sobre sí mismo, sobre su propio cuerpo, que es, en realidad, una confrontación intelectiva con la existencia («Tengo que mirarme las rodillas/ a ver si allí crece mi codo,/ mi corno de trasal mandíbulas;/ tengo que examinar esos molares/ y aquellas paredes ruinosas/ a ver si está allí la flauta de lo mío»). Hemos hablado de evocación y añoranza; pero una y otra, a diferencia de las de Vallejo, «no desean llegar al fondo de la melancolía», no participan del mismo «deseo irresistible de autodestrucción». Sin ocultar su raigambre vallejiana, la melancólica voz de Rafael J. Muñoz quiere dar un paso más y sacudirse el fantasma de una extinción inexorable, por medio de un rabioso voluntarismo que entendemos mucho más arriesgado, y hasta más resabiado:

> y llama a la madre para que lo venga a salvar del furor
> de la mochima.
> No la llames, mamaíta, déjala que se vaya,
> si no, vendrá la montaña con ella, y nos llevará.
> No la llames, te ruego, hoy es la una de noviembre,
> mamaíta
> nos va a llevar así a cucuruka mala.
> nos va a llevar aunque tenga peineta de oro, nos va a llevar.

Todo esto resulta muy lógico, si tenemos en cuenta otro dato que también aporta Juan Liscano, en su completísimo estudio: que cuando Muñoz leyó *Trilce* y *Poemas humanos,* hacia 1945 ó 1948 (y nótese cómo es ésta la fecha en que coinciden en la lectura de Vallejo la mayoría de los poetas de quienes venimos hablando), se vio sorprendido por, y atraído hacia, «la profundidad visceral (...), la melancolía planetaria y a la vez andina (...), el sentimiento de la muerte» que descubrió en los libros citados; pero que fueron «los exabruptos, descoyuntamientos y cabriolas lingüísticas de *Trilce,* así como el encubrimiento de la expresión, los números y la aparente eliminación de toda referencia anecdótica» lo que, de manera muy particular, interesó al poeta venezolano tras aquella lectura. La óptica de Rafael J. Muñoz, por lo tanto, como ya se había superado la subversión vanguardista en el espacio histórico en el que vive, hubo de aplicarse al lenguaje, no desde la perplejidad deslumbradora, sino desde una distancia caprichosa y mucho más incisiva; desde un escepticismo nunca disimulado o —mejor— traducido en una manipulación de la palabra que, a cada paso, nos sorpren-

de con sus inesperadas soluciones: «una expresión multidimensional capaz de registrar el ruido del mundo», por decirlo con palabras del propio Liscano.

No quisiera finalizar esta referencia a las concomitancias vallejianas de Rafael J. Muñoz sin mencionar el sentido religioso del sufrimiento que, también en el venezolano, aparece con idéntico carácter de despojamiento y entrega, de redención, que podemos observar en Vallejo. Ahora bien, condicionado —como sucede con los otros aspectos enumerados— por la manera personal de asumir tal compromiso. No olvidemos que la entrega vallejiana a la causa de la solidaridad —por producirse en el mundo convulso que él habitó— tuvo ese carácter conflictivo y trágico, agónico, que le imprimió el hecho de que su visión del mundo se hallara fundada en los misterios básicos del cristianismo de su infancia y de su pueblo, a los que desea conciliar con su formación filosófica y crítica, emanada del materialismo histórico: comunión, transubstanciación, ansia de inmortalidad, amor al prójimo, se vivieron y se dijeron en su obra desde una doblez dramática que él nunca pudo solucionar, porque su vida se extinguió en el centro mismo de aquel vértigo imparable. Rafael J. Muñoz, sin embargo, tuvo la ventaja del tiempo para esquivar la conflictividad agónica con que Vallejo trató tales misterios y conjugarlos entre sí, diluyendo sus límites estrictos y haciendo que la entrega dolorosa a los otros, el gusto por la muerte, la comunión ideológica o el mismo compromiso con la acción, desarrollaran plurales «alucinaciones solares» o «gestos mágicos» que hablarán de lo mismo, pero con una voz diferente; y, sobre todo, con una escritura tan compleja y plural como la misma fusión intelectual en ella proyectada.

5

También hacia 1948 fija Juan Gelman (1930) su primera lectura de Vallejo. Pero el poeta argentino advierte inmediatamente que la verdadera influencia del escritor peruano le llegaría más tarde, cuando llevaba ya algún tiempo escribiendo. Pues para él, esa presencia supondrá algo más que una simple herencia literaria: «se da en mi caso una especie de coexistencia existencial o vivencial, como se quiera llamarlo. Es una forma de sentir el mundo». *Sentir el mundo;* porque de un sentimiento, antes que de un riguroso cálculo poético estamos hablando. En 1971 declaraba Gelman: «lo que estoy dispuesto a sacrificar para esa comunicación no es cuestión poética, sino cuestión de vida. Y en la medida en que vitalmente eso se resuelva, pienso que se va a resolver en mi poesía (...) Me gustaría que mi poesía fuera cada vez más honda en cuanto a reflejar la realidad, y lo maravilloso que la realidad tiene».[27] En estas palabras se encierra el impulso primero, a la vez sencillo, por elemental, como arriesgado y difícil, porque la realidad no se va a quedar a la espera de tan satisfecha contemplación, que Juan Gelman quiere para su obra. La realidad, sin duda, no permanecerá ajena a esa «cuestión de vida» que para el escritor lo es todo: y los acontecimientos de su propia biografía darán fe de ello.

Este testimonio me parece lo suficientemente revelador de la estirpe vallejiana a la cual Juan Gelman asegura, sin ningún tipo de reparos, pertenecer: una estirpe antes

[27] Vid. *«Las turbadoras preguntas de Juan Gelman». Mario Benedetti.* El País. *Madrid, 5 julio 1987.*

humana que poética. El mismo confesará también que Vallejo es un poeta *fértil* que, en lugar de cerrar toda posibilidad de descendencia (o de ejercer influencia e inmediatamente castrar), actúa como una explosión germinal inacabable. Y ello porque hunde su semilla en esa zona vital que es el sentimiento del mundo a partir del cual se generará, consecuentemente, una necesidad de decirlo, una resolución verbal para aquella cuestión primera. La de Gelman es una poesía que llamaríamos *horizontal,* porque desea una relación directa con la vida y el mundo de alrededor; que se plantea —desde el principio— como una inquisición a través de la cual sea posible alumbrar aquella comunión solidaria que, con tanto denuedo siente y desea realizar; comunión solidaria que es celebratoria y gozosa, pero que no excluye ni oculta el dolor, el sufrimiento visceral («la vida (..) buey humano/ [que] te me amase la trasluz/ para sufrir parejamente») en que se materializa aquel sacrificio consciente, establecido —además— como contribución primera y esencial al acto de escribir que es un acto de vivir; comunión solidaria que tampoco excluye la muerte. Como escribe Eduardo Galeano, «desde el exacto centro de la muerte (Gelman) celebra la vida»; o como dice, con indudable eco de Quevedo, el propio poeta: «y si luego me mataran/ aún quedaría mi dolor de ti».

La poesía es así una forma de conjurar, en el dolor de uno, el dolor de todos. No se trata de impulsar esa indagación con un aliento épico, sino de captar la vibración lírica que contiene el torbellino contradictorio de fuerzas nacido de la historia vivida, de la experiencia más inmediata. De esta última se habla, sin duda, pero sometiéndola siempre a las alteraciones provocadas por la emoción y el sentimiento, también por la sensualidad, con que el individuo las hace suyas y las reconoce de todos:

Esto que tengo de niño fundamental
se me rebela, quiere
llorar en los rincones, desgarrarse
la frente, la mejilla,
olvidar el cuaderno donde dice
mamá con letras tiernas
y hay una dulce vaca de tres patas.

Y por ese mismo camino llega Juan Gelman al lenguaje, merodea en torno suyo y lo incorpora a sus textos con una muy particular forma de manipulación. La suya es una palabra que tiende a ser voz unánime, confusión de acentos y sonidos, de espacios y de tiempos; pero al propio tiempo, y quizá por todo ello, un nexo que nos identifica a todos y nos permite reconocernos en el calor prójimo del otro. De ahí la insistente utilización del tono dialogal, desde una segunda persona, que tanto nos aproxima su voz y su intención, que nos descubre cómo todos participamos de esa herencia común ante la cual, por ser de todos, el poeta no debe detenerse con temor reverente, sino que está en su derecho de interferir con su espontaneidad inaugural (de ahí el uso de neologismos o la transformación caprichosa de palabras), con un cierto primitivismo balbuciente, no exento de agresiva intencionalidad, ni de una arriesgada exploración por el misterio que ella misma encierra. En otras palabras: la incoherencia gramatical que descubrimos en la superficie de sus textos no contradice (al revés, confirma y subraya) esa perfecta coherencia sentimental y sensual que discurre en el interior del poema y que le concede su mayor valor («¿dónde quedó la almita del vuelo hacia adelante// la del vuelo final/ el vuelo de través// el vuelo del umbral o décimo? (...) ¿y giraba

para abrir la mañana/ besarte/ amañanarte?// ¿cielás?/»); el apacible ternurismo que se manifiesta de forma aparente, surge con una extraña violencia trágica, precisamente porque se halla cargado de aquella afectividad solidaria que tendrá su preciso punto de fuga en el reflejo corporal del dolor, en la sensualidad más acusada y ejemplar («y los compañeros salgan y bailen// se sacudan las sombras y bailen// rían con labios color sur // levanten polvo taconeando hasta el cielo // la que ellos aman es hermosa / y cada tanto/ abrazan al compañero mundo»).

Lenguaje, en fin, que se maneja desde una sentimentalidad distanciada, efectuando violentos cortes de ritmo o inesperados giros interrogativos; lenguaje donde la presencia constante de diminutivos trastoca, de forma consciente e incisiva, las dimensiones del mundo y de la realidad: un capricho infantil que —al desencadenar tan ingenua espontaneidad— se transforma en la más cruda evidencia del dolor, en la más doliente confirmación de la caída irremediable («tu alma derecha como dolor solamente y/ se está secando como una hojita// se te va a caer al suelo// vos mismo la vas a pisar un día»). Lenguaje que, al llegar a ese momento decisivo, da entrada a una solicitud de urgencia afectiva de conocimiento, comprensión y encuentro solidario que, desde la indigencia común del exilio, desde la distancia del desarraigo, hace exclamar a Juan Gelman, como pudiera hacerlo Vallejo:

> tanto morís/ tanto vivís/ dice/
> date vuelta/ explicame
> por qué la sombra te dio luz/
> por qué la muerte te dio amor/

El reconocimiento de la influencia de César Vallejo se da, incluso, entre poetas cuya obra se ha desarrollado por derroteros diferentes a los que guiaron la poesía del fundador, o cuyas preocupaciones estéticas van más allá de aventurados ensayos vanguardistas que Vallejo, dada la fecha de su muerte, sólo pudo genialmente alumbrar. Esa capacidad de constante fecundación que veía Juan Gelman en su obra es la misma que explica el chileno Enrique Lihn (1929) en un esclarecedor testimonio: «Ese gallo, sólo él, tiene que haber jodido a varias generaciones en un sentido positivo, o se sigue escribiendo de una manera eficaz o se conforma uno con medias tintas». Pero Lihn abunda en algo que me interesa subrayar de manera especial: la condición esencial del escritor como pobre huérfano, como víctima; como solitario errante sobre el que pesa, sombría y dolorosa, una culpa original, atávica; un sentido de la muerte que se identifica con la carencia de centro donde arraigar, con una orfandad materna que lo disloca todo. Porque esa particular situación es la marca indeleble de todo un destino continental, de una identidad colectiva que, si bien en los escritores aflora de manera evidente, condiciona y personaliza al hombre hispanoamericano, a su existencia y a su historia, signadas ambas por todas «nuestras victimaciones, [por] todos nuestros masoquismos». Vallejo —y continúa el testimonio de Lihn— «pescó en una zona neurálgica y visceral, la pobreza. También está la madre, nuestro edipo hispanoamericano, la culpa y las relaciones con la religión, con nuestros atavismos». Así, aunque la poesía de Lihn no sólo se desarrolla de forma diferente a la de Vallejo, sino que aborda la realidad desde una distancia mucho más fría y descreída (hay más bien una mueca esperpéntica que sustituye a la doliente espontaneidad fraterna), la escritura poética se sigue entendiendo

como un padecimiento y como una necesidad («Escribí: fui la víctima/ de la mendicidad y el orgullo mezclados (...) tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto (...) mi escritura fue como la maleza/ de flores ácimas pero flores en fin,/ el pan de cada día de las tierras erizadas: / un caparazón de espinas y raíces») que alumbrarán el camino hacia ese principio ausente que, a su vez, ha promovido el ejercicio de la poesía. Sufrimiento e indigencia por medio de los cuales, y tras conseguir con ellos una vana ilusión de inmortalidad («porque escribí/ y hacerlo significa trabajar con la muerte/ codo a codo, robarle unos cuantos secretos»), se alcanza la única sabiduría posible y redentora de tanto esfuerzo:

> Porque escribí no estuve en casa del verdugo
> ....
> ni tuve como enemigo a un fariseo
> ni a pesar de la cólera
> quise desbaratar a mi enemigo.

Y al igual que Lihn, Saúl Yurkievich (1931) declarará también que la suya es una poesía que, «en tono menor», desea «alargar la brecha que despejaron ya César Vallejo y Vicente Huidobro». Trata de avanzar a partir de aquellas dos grandes inauguraciones, y por eso fijará más su atención en el reto que ambos fundadores dejaron planteado con respecto al lenguaje de la poesía: el descoyuntamiento del ritmo, la agresividad incluso física de ciertas palabras, la alteración constante de una pesada herencia que oculta el origen. Sin embargo, como advierte Guillermo Sucre, [28] nada encontraremos en Yurkievich ni del dramatismo ni de la vocación utópica de Vallejo, ni de la cercanía prójima que éste último establece con respecto a la materia de su poesía: hay mayor distancia, mayor superioridad por parte del escritor (y en esto Yurkievich se comporta como Lihn), al no producirse aquella estrecha identidad entre ambas experiencias (existencial y poética) que se dio genialmente en César Vallejo. Esta misma distante superioridad —diríamos que rebelde para una tradición que ya empieza a serlo— condicionará la postura de los poetas hispanoamericanos de los últimos años, con respecto a la obra de Vallejo. No hay rechazo; tampoco negación; pero sí existe una cada vez más explícita necesidad de despegarse de aquella sombra tutelar hasta ahora —diríamos— obligada. Así oímos confesar al chileno Oscar Hahn (1938) que la poesía de Neruda le «resulta menos productiva que la de Vallejo», puesto que sus «seguidores o los que tienen una estética afín a la [suya] no son discípulos en forma estricta»; no se limitan a ser imitación o réplica de su voz, sino que se esfuerzan por definir una voz propia; manteniéndose fieles a la raíz y al ejemplo vallejianos, pero desplegando un acento distinto.

Ello se hace particularmente claro en José Emilio Pacheco (1939), cuyo poema «De sobremesa, a solas, leo a Vallejo», [29] más allá de la condición de homenaje al poeta peruano, y aunque se nutra de algunas presencias fácilmente rastreables en algunos poemas de Vallejo, nos avisa de cómo se está produciendo una fusión diferente entre los ecos vallejianos y la voz, personalizada ya y en otra dirección, de José Emilio Pacheco.

[28] Vid. *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia. *Monte Avila. Caracas, 1975, pág. 318.*
[29] Vid. *Cobo Borda,* loc. cit., *pág. 483.*

El poema es, más bien, una meditación, surgida en el instante de la iluminación poética, que sintetiza lo anecdótico, lo congela en una precisa visión de estirpe buñueliana («el pan huroneado por las hormigas») y donde lo vallejiano se halla en un fluir paralelo, o anterior, para aflorar a la superficie, por ejemplo, en la sensualidad oral de la comida, tan notoria en el texto («Un mordisco de nada y ya no está/ desmantelado en el mantel/ tu granito de azúcar») y que resulta ser así el lugar de intersección de ambas voces, de ambos senderos poéticos. Lugar de intersección donde, además, se abre la otra imagen que Pacheco considera central en el poema: la progresiva, trágica y «continua erosión del mundo» que, en transparente espejear, nos declara la apocalíptica predicción («Como ellas/ hemos perdido el habla/ y es bajo cuerda el acabóse»). Pero no sólo será esta posición reflexiva lo que separe a Pacheco de aquel vallejianismo militante; también, la construcción fragmentaria del texto que lleva al escritor (lector también, en este caso, como advierte el título), a través de esa sucesión de imágenes concéntricas, desde los aledaños de la situación real que originó el poema hasta la particular obsesión por el vacío alumbrado tras aquélla.

Significativos me parecen, igualmente, el testimonio y el poema que sobre la presencia de Vallejo en su obra redactan, respectivamente, José Kozer (1940) y Antonio Cisneros (1942). Para el primero, cuya obra se inicia fuera de su país (Cuba), y en un ámbito lingüístico ajeno y hostil (Nueva York), la necesidad imperiosa de reencuentro con su propia lengua, el apasionamiento con que vive este rescate del rumor de la sangre, perdido y lejano, en «el país desconocido que inventan tus ojos», [30] se convierte en una denodada indagación por su identidad, pero también en la certeza de que debe conseguir un sólido asiento desde el que afrontar con confianza la nueva situación que, a partir de entonces, asumirá como definitiva. Escribe, según confiesa, «más de quinientos poemas en aquel lapso de dos años (...) poemas tocados de la mano de César Vallejo y Federico García Lorca: influencias de rigor, como Parra, en los muchachos de mi generación». Poetas, los tres, en los que se conjuga la raíz americana, la pasión desbordada por el misterio poético y la inversión o doblez frente a una retórica ya inservible. Pero observemos lo que el propio Kozer dice a continuación: eran «poemas en falso (...) poemas, no obstante, que me dieron la práctica redonda que tanto necesitaba». Esta absoluta convicción de estar usando una voz prestada, o de pagar el tributo que exigía su incorporación a la poesía de su tiempo, nos lleva a considerar que su voluntad creadora (y, en cierto modo, la de quienes como él se integraban entonces en la tarea poética) estaba movida por referencias bien distintas y distantes: ante todo, superar la coyuntura apasionada que lo hacía entender el poema como una explosión de violencia visceral, como testimonio social de entrega y solidaridad a los otros; una pasión en estado puro, zarandeada por la fuerza enajenadora que desde dentro obligaba a ello. Y una vez dado ese paso decisivo, encarar otros horizontes, dar otro sentido a la escritura, teniendo por cierto que la verdadera identidad podría expresarse, sin distorsión alguna, tal vez con renovado vigor, asumiendo su propia —nueva y conflictiva— situación.

Así nos explicamos la resistencia de Kozer a anclar en determinados puertos que, sin embargo, no ha tenido temor alguno en recorrer, arrostrando todas las consecuen-

[30] *Tomo la frase de un texto de Octavio Paz sobre la obra del artista chileno Roberto Matta, en* Arbol adentro. *Seix Barral. Barcelona, 1987.*

cias: «después de una época suntuosa, un tanto barroca, influenciada por Lezama Lima sobre todo (...) me encuentro en una etapa misteriosa, casi kafkiana»; para desembocar, inmediatamente, en la mansedumbre ceremoniosa, de una extraña y sugestiva tensión interior, que le alumbrará su conocimiento y entusiasmo por la poesía oriental. Una trayectoria que, contrariamente a lo que pudiera parecer, ni lo aparta de sus raíces ni lo obliga a volverse contra ellas; un camino donde la iluminación conceptual, el abordaje de la sabiduría, la satisfacción de la quietud, y hasta cierta superioridad cáustica, no harán sino complicar y multiplicar el vértigo conflictivo, doloroso, con el cual el poeta debe establecerse en su realidad. Y por ello, como confiesa también, el lenguaje le preocupa, de modo especial, en tanto «que purifica el subconsciente, lo hace estallar y sirve para ir a toparse con el misterio, la inanidad, el terror abisal de la muerte, la negrura de la araña, esa araña del poema de Vallejo, ''con tantos pies la pobre, y aún no puede/ moverse''». Retorno a Vallejo después del distanciamiento vallejiano; pero retorno en tanto que coincidencia, en tanto que *consentimiento* entre experiencias compartidas, en la poesía y en la vida, en la poesía que es la vida.

Atendamos, siquiera someramente, al poema de Antonio Cisneros titulado «Quo Vadis César Vallejo».[31] Poema de título irónico, pero con una descarada tristeza en el tono, que es respuesta, inversión intencionada de los versos vallejianos que el poeta aporta como epígrafe («¿Quién no tiene su vestido azul?/ ¿Quién no almuerza y toma el tranvía?»). Inversión como respuesta, para dejar en evidencia aquella confianza implícita que resultó vana. Acude Cisneros a una segunda persona coloquial, tan característica en César Vallejo, se esfuerza en reproducir el ritmo peculiar de su lenguaje y no disimula su propósito: recordar a Vallejo, traerlo de nuevo a su voz. Ahora bien, el fin último de este breve poema, escrito como al desgaire y con desgana aparente, no es hacer un homenaje al fundador, sino al descubrimiento de una más cruda y dolorosa realidad, existente tras los versos recordados y de la que ha huido aquella entrañable solidaridad pregonada y sufrida por el poeta de Santiago de Chuco. La realidad, entonces, también queda invertida: espejo que no devuelve ternura por ternura, que no reproduce la imagen añorante de la memoria, sino que derrama en el presente una agria, y agreste, crítica contra el presente que la ha abolido para siempre. Cisneros no puede escribir ya desde la voz de Vallejo, por eso asume el préstamo de sus palabras, se esfuerza por construir con él una paráfrasis de los versos tomados como referencia; dejándolos caer, después, en un silencio mucho más doloroso, porque se han vaciado —a causa de los tercos oídos sordos en los cuales sonaron— de cualquier residuo de calor fraterno, de cualquier sentimiento de prójima identidad, que en su origen pudiera tener. De ahí que Cisneros encierre, en el paréntesis final del poema, la respuesta a las dos interrogantes vallejianas, como si subrayara, con su ocultamiento (quitándoles, además, las interrogaciones que originariamente tenían), su vana condición, en el Perú que a Cisneros le ha tocado vivir.

Esta orientación última de la poesía hispanoamericana debe entenderse en su recto sentido. Como ya he insinuado, se trata de una búsqueda de nuevos y personales caminos, al margen y no contra la constante y decisiva influencia de César Vallejo. Una pre-

[31] *Vid.* Inti, *núms. 18-19, ya citado, pág. 284.*

sencia que los poetas más recientes, fieles a las propuestas de una realidad y una historia tan dinámicas como las que conforman su mundo personal y sus relaciones con la colectividad, quieren asumir de manera diferente. Así se advierte en las posturas declaradas por estos dos últimos escritores citados; así se manifiesta también en el testimonio del peruano Rodolfo Hinostroza, de la misma generación que Cisneros: «Mi actitud poética —como la de mi generación— se explica como un rechazo de Vallejo; la búsqueda de vías diferentes a las de esta personalidad tan fuerte en nuestra poesía. También como un alejamiento —en la escritura— de la tradición española»; así, en fin, se adivina igualmente —de forma inicial, pero no menos sintomática— en las generaciones posteriores a ellos. Habría que concluir, pues, esta ya excesiva indagación retomando la afirmación inicial, para añadirle algunos datos nuevos, surgidos en el trascurso de nuestra pesquisa: la huella de César Vallejo en la poesía hispanoamericana posterior es incontestable, y puede detectarse sin esfuerzo apenas nos acerquemos a las obras escritas en estos cincuenta años que nos separan de su muerte. Ahora bien, su fertilidad, su carácter constantemente germinal, condicionará de forma decisiva la postura de quienes más próximos a él se sienten: a Vallejo se le asume, entonces, con un extremado pudor que no se oculta; tal vez, porque su marcada sentimentalidad, la característica humillación que propone como motor de la revelación solidaria del otro, su peculiar sensualidad corporal y ese lenguaje signado por tan fulgurante mestizaje, obligan a quienes deslumbrados se le acercan, a arraigar en tan cálido territorio, al tiempo que —por idénticas razones— genera en todos ellos una necesidad, también visceral y espontánea, de ir un poco más allá, de sacudirse tan sugestiva tutela, con el fin de poder oírse a sí mismos. El diálogo con Vallejo, aunque en ocasiones pueda parecerlo, no se rompe nunca: es algo más que un simple intercambio; es un flujo constantemente vivificador, inaugural, que se establece a cada paso, a cada latido, pero de forma diferente; puesto que su capacidad alumbradora resulta inagotable. Es un repetido reencuentro, desde una sintonía cada vez diferente: no basta para ello con *sentir* su presencia; es imprescindible *consentir* en ella.

Jorge Rodríguez Padrón



Vallejo en la poesía peruana (1950-1970)

En una entrevista publicada en 1972 Enrique Verástegui —el poeta con más cartel de la promoción de los años setenta— confesaba no interesarse por la poesía de Vallejo, decretando escandalosamente su falta de vigencia y la pérdida de intensidad: «A mí me interesa la poesía a nivel de estructuras, de ritmos. Eso no se encuentra en Vallejo. Fue un mito, un gusto. Yo no he leído a Vallejo, porque en mi pueblo no había libros de él. Cuando alcancé a los libros, ya no me interesaba».[1] Estas declaraciones, que fueron tomadas con benevolencia por quienes adivinaron un ánimo epatante y sanamente parricida, no dejaron de irritar a quienes veneraban en Vallejo la piedra sagrada y angular de nuestra poesía, mérito que estaba siendo peligrosamente cuestionado, incluso discutido.[2]

Este incidente —del que no salieron malparados Vallejo ni Verástegui— obliga a replantear la relación entre la obra vallejiana (como herencia, es decir, como legado de quien se supone fundador de la tradición poética peruana) y sus supuestos continuadores.

Vallejo: ¿benefactor o fantasma?

En su célebre *Antología de la poesía peruana,*[3] el crítico Alberto Escobar propone a José María Eguren, César Vallejo y Martín Adán como los «fundadores» de la tradición poética peruana, tradición cuya génesis descansa en la multiplicidad de caminos abiertos por estos magníficos poetas. De ellos, sin embargo, sólo Vallejo ha alcanzado cotas de universalidad y de reconocimiento apenas logradas por poeta peruano alguno,[4] convirtiéndose con el tiempo en una especie de monstruo sagrado, en una figura de prestigio internacional que, si bien pudo resultar incómoda para cierto *establishment,* terminó siendo popularizada incluso en niveles populares.

La tradición poética peruana se inicia, pues, con una figura que le otorga de antema-

[1] *Lévano, César, «Los nuevos discuten a Vallejo» (entrevista a Enrique Verástegui, Jorge Pimentel y José Cerna) en* Caretas, *n.º 454, marzo-abril 1972, pp. 52-53. Reproducido en Oviedo, José Miguel,* Estos Trece, *Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 175-178.*

[2] *Ver, por ejemplo, el artículo de José B. Adolph,* De «V» a «V», *publicado en* La Nueva Crónica *(15 de abril de 1972), también reproducido en el libro de Oviedo.*

[3] *Escobar, Alberto, Prólogo a* Antología de la poesía peruana, *Eds. Peisa, 1973, pp. 7-15.*

[4] *Se dice que toda tribuna es buena, y aprovecho la presente para demandar una mayor difusión a nivel hispanoamericano de las obras de José M.ª Eguren y de Martín Adán.*

Baños del Inca, en Tambomachay, Cuzco (Foto de Abraham Guillén)

no un prestigio similar al que Neruda y Huidobro otorgaron a la poesía chilena, los «Contemporáneos» y Octavio Paz a la mexicana y José Lezama Lima a la cubana. Sin olvidar la terrible presencia de Darío en Nicaragua donde mereció, de parte de Coronel Urtecho, una irónica pero cariñosa acta de defunción.[5] Las preguntas son entonces inevitables: ¿Vallejo es una ventaja o una desventaja para los poetas jóvenes peruanos?, ¿es un benefactor que al abrir caminos facilita la elaboración de nuevos hallazgos, o un fantasma cuya sombra amenaza opacar toda manifestación lírica posterior?

... «Tantas preguntas, tantas respuestas», decía Brecht. Lo cierto es que la presencia de Vallejo, si bien otorga carta de seguridad al joven poeta, resulta muchas veces abrumadora y cortante. Esto explica de algún modo la casi total ausencia de poetas cuya escritura se reclame del espíritu vallejiano:[6] sería necesaria muchísima sutileza verbal o una experiencia lingüística y vivencial extrema para no pasar por plagiario o simple imitador. La escritura de Vallejo posee un carácter tan marcadamente personal que no admite (al modo de Neruda y Borges, por ejemplo) la creación y desarrollo de una «escuela», y esto es evidente para quien repase la poesía peruana posterior.

Esta ausencia de «escuela» (que hubiera resultado devastadora para nuestras letras) se ve suplida por el inmenso estímulo que significa la lectura de Vallejo por los más jóvenes, muchos de los cuales pasaron de largo ante poetas convencionalmente formativos (o de-formados por la escolaridad): Darío, Bécquer, Chocano, Nervo. Leamos el testimonio de Washington Delgado:

> Fui siempre un lector apasionado de Vallejo, y sin embargo creo, en la medida en que uno puede juzgar su propia obra, que en mi poesía no aparece la influencia de Vallejo; no está por lo menos en mi primer libro, aunque cuando lo escribí Vallejo era el poeta que más había leído y releído. *No influye en mi poesía, pero si no lo hubiera leído jamás hubiera intentado un poema.*[7] (La cursiva es nuestra.)

Confieso, no sin rubor, que mi experiencia iniciática fue similar a la de Delgado, y me aventuro a arriesgar que muchos poetas podrían confesar lo mismo. La importancia de Vallejo, más allá de la simple influencia, radica fundamentalmente en su capacidad para despertar vocaciones. Es probable que de no haber existido Vallejo muchos poetas peruanos (y quizás extranjeros) no se habrían reconocido a sí mismos como tales. Si esto fuera cierto entonces no tendrían ninguna importancia la dura blasfemia ni el parricidio posterior: Vallejo, como dice el poeta Marco Martos, «existirá para ser negado».

[5] *Coronel Urtecho, José,* Oda a Rubén Darío. *Al final de dicha «oda» leemos: «En fin Rubén, / paisano inevitable, te saludo / con mi bombín / que se comieron los ratones en / mil novecientos veinte y cin- / co. Amén».*

[6] *Nos referimos únicamente a los poetas peruanos. En el extranjero hallamos los casos ejemplares de Félix Grande en España (ver:* Taranto (Homenaje a César Vallejo), 1971) *y Juan Gelman en Argentina. Hay hermosos poemas dedicados a Vallejo en las obras de Pablo Neruda, José Angel Valente, Gonzalo Rojas, José Emilio Pacheco, Leopoldo Panero y Pedro Shimose, entre muchos cuyos nombres sería excesivo consignar en estas páginas.*

[7] *En* Literatura y sociedad: Narración y poesía en el Perú *(vol. II), Hueso Húmero Eds., Lima, 1982, p. 93.*

Vallejo y los poetas del cincuenta: el descubrimiento

En una entrevista publicada en el suplemento *Perspectiva* del desaparecido diario *La Prensa,* el mismo Washington Delgado recordaba las dificultades que tuvieron los poetas de su promoción para acceder a la lectura de los poemas de Vallejo:

> Vallejo no fue ampliamente conocido en el Perú. En la generación siguiente (la del 35, 38 y 40) Vallejo no circuló mucho, por tanto su influencia fue casi nula. El reconocimiento de Vallejo fue tardío porque sus obras circularon tardíamente. Recuerdo que en el año 43, cuando estaba en el colegio, leí algunos poemas de *Los Heraldos Negros* en unos pequeños folletines que también recogían poemas de Eguren y de González Prada. Los poemas de Vallejo me conmocionaron mucho, eran algo totalmente diferente.[8]

Alrededor de quince años tenían los poetas de la promoción del cincuenta cuando aparecieron publicados casi por primera vez[9] los poemas de Vallejo en los «pequeños folletines» que editara Manuel Beltroy. Sólo en 1950 el librero Juan Mejía Baca ofreció al público 200 ejemplares de la edición parisina de *Poemas Humanos* que trajera de Francia Georgette Philippart, iniciándose por esos años el interés por la obra de Vallejo, aunque en círculos estrictamente literarios e intelectuales. Es con la publicación de *Los Heraldos Negros, Trilce* y *Poemas Humanos* por la editorial Losada de Buenos Aires que la poesía de Vallejo empezó a circular masivamente por América, concitando un inmediato interés y reconocimiento.

Para los poetas del cincuenta Vallejo fue un referente inicial, pero también hubo otros que tuvieron particular relevancia. Así vemos cómo la tradición peruana se integra y se hace cosmopolita:[10] la lectura de los poetas del 27 español (fundamentalmente Salinas) en Delgado, Rilke en las obras primeras de Eielson y Romualdo, Valèry y Guillén en Sologuren, la vanguardia europea con ecos del siglo de oro en Belli, un surrealismo decantado hasta la desolación y la hermosa desnudez en Varela. Pero si hay un gran nivel de cohesión lírica (sin perder de vista la ociosa polémica entre poetas «puros» y «sociales») ésta es lograda gracias a la lección de Vallejo.

En su mencionado prólogo, Alberto Escobar propone a Vallejo como el punto de partida en tres caminos distintos a seguir por los «usuarios» de la tradición: del primer Vallejo, vale decir del Vallejo nativista, hogareño y de lenguaje «coloquial, oral y popular» de *Los Heraldos Negros,* se inaugura una línea que será reelaborada en los poemas de *Urpi* del cajamarquino Mario Florián;[11] de *Trilce,* libro «con el que Vallejo con-

[8] *Chirinos, Eduardo, «Valoración de Vallejo» (entrevista a Washington Delgado y José Antonio Mazzotti), en* Perspectiva Cultural, *suplemento dominical de* La Prensa, *Lima, 18 de abril de 1982.*

[9] *Nos referimos a una edición popular y asequible al público peruano: no olvidemos que la primera edición de* Los Heraldos Negros *(1918) tuvo un tiraje muy limitado; que la de* Trilce *(1922) tuvo un tiraje de sólo doscientos ejemplares (la segunda, editada ocho años después en Madrid, tuvo 2.000); mientras que* Poemas Humanos *contó con una primera edición francesa de 250 ejemplares «en papel vergé antique» y 25 en papel japón. En 1940 se publicó en México por primera vez* España, aparta de mí este cáliz *(1.000 ejemplares).*

[10] *Cosmopolitismo logrado a niveles individuales en las obras del mismo Vallejo, César Moro (quien escribiera la mayor parte de su obra original en francés), Alberto Hidalgo, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y Martín Adán.*

[11] *Hay, en la poesía de Florián, mucho de reelaboración de las canciones quechuas, lo que lo emparenta más a Mariano Melgar que a Vallejo. Florián, como él mismo se definió en uno de sus libros, es un «juglar andinista».*

sigue situar a la lengua española en un nivel de excepción», se abre una serie de líneas asimiladas y reelaboradas por autores sobre los cuales es difícil establecer similitudes que vayan más allá de un perfecto dominio del lenguaje y de la experimentación: Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Germán Belli y Javier Sologuren, autor este último del hermoso poema *A Vallejo agonista,* donde se observa con claridad su propuesta:

porque eres la rueda escapada a su eje
violenta amorosa centrifugadamente
y el fuego alzándose en mil lenguas elocuentes
porque eres la asunción del macho y de la hembra
la asunción de la especie
Vallejo de barro Vallejo de piedra
el dolor está siempre
crepitándote tu estrella

no sé bien por qué
pero es así Vallejo
como tu verbo encarna
como tu sangre quema

tuvo el Perú que darte
sólo el Perú parirte
con tu orfandad de niño
gimiendo en un rincón
con tus fibras ternísimas
con tu hambre feroz
de humanidad humana
de humana humanidad

hay ceniza en la lágrima
ceniza en la sonrisa
capullos ahogados en ceniza también
esta hora del mundo
descolgada del cielo
es un hocico hozando

la muerte nada más
esta hora del mundo
alerta desde tu alma
desde tu entraña suena
una vez más
reacciona en cadena
cubre vigilia y sueño
arrastra el corazón

porque eres la rueda escapada a su eje
para hacer polvo injusticia
miseria desamor [12]

Del tercer Vallejo (el de *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz,* libros con los que «la poesía peruana se levanta al más alto rango de la poesía universal») no es difícil hallar influencia en autores que no supieron comprender el mensaje que dejara el poeta en una de sus crónicas:

[12] *Sologuren, Javier,* Vida continua, *Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1971, pp. 184-185.*

Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la revolución; pero como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas.[13]

Durante los años 40 y 50 una gran cantidad de poetas escribieron a la sombra del tercer Vallejo, pero controlando de manera evidente el alcance político de sus poemas, cuya capacidad artística resultaba, a la postre, tan mermada como su capacidad revolucionaria. Es verdad que algunos lograron sacudirse de esa retórica buscando caminos más personales (Corcuera es un caso ejemplar), pero sólo unos pocos sortearon con talento los riesgos del pseudo-vallejismo, como por ejemplo Alejandro Romualdo y Juan Gonzalo Rose. En un penetrante estudio, el crítico italiano Roberto Paoli (quien además es traductor de Vallejo) corrobora el aserto de Escobar respecto de Romualdo:

Romualdo, que vivía en España en los primeros años cincuenta, se empapó de la poesía que entonces se escribía. Añádase para alguno de estos poetas, especialmente para Blas de Otero y Alejandro Romualdo, la influencia de *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo, recién divulgado en la primera edición Losada de 1949. Desde *España Elemental* el magisterio de Vallejo es decisivo en Romualdo, tanto en los temas político-sociales como en el rico tejido retoricista del discurso, en el cual confluyen por supuesto también otras lecciones expresivas.[14]

El acercamiento a España en los poetas de esta línea no se explica tanto por el magisterio de los poetas sociales de la República, sino por el aspecto universal que rodeó al conflicto bélico del 36. En *España, aparta de mí este cáliz* Vallejo poetiza héroes indeterminados y anónimos como símbolos de un pueblo (una clase) en lucha: «Ramón Collar», «Pedro Rojas», «Ernesto Zúñiga» son los personajes *reales* del libro, cuando no son «los voluntarios», «los compañeros», «los obreros», o «los mendigos». Este sabio recurso será empleado por Juan Gonzalo Rose en uno de los poemas de su libro inicial *Canto desde lejos,* donde la conciencia amarga de la derrota (transmitida por su maestro de entonces: León Felipe) se añade a una varonil esperanza en favor de la humanidad:

SI ESPAÑA RESUCITA

Y cuando nos veremos con los demás
al borde de una mañana eterna,
desayunando todos

César Vallejo

Si España resucita,
qué de puños cercando la cintura del día,
qué de rosales agrietando la noche,
qué de musgo el labio bermellón de la herida,
qué de apuro en el llanto por llegar a la cita,
cuánto Miguel Hernández y cuánto Federico,
cuánto César Vallejo
si España resucita.

[13] *Vallejo, César, «Literatura proletaria», crónica fechada en París en agosto de 1928 y publicada en la revista* Mundial *el 21 de septiembre del mismo año.*

[14] *Paoli, Roberto,* Estudios sobre literatura peruana contemporánea, *Stamperia Editoriale Parenti, Firenze, 1985, p. 128.*

En el catre desnudo apoyado en la puerta,
en las mudas alcobas con almohadas de luto,
en la llave atascada en terca cerradura,
en el aire antebrazo del día que galopa
¡habrá una aurora inmensa
si España resucita!

Volverá el miliciano a separar sus dedos
cosidos por la muerte de la España fascista,
volverá el miliciano a la puerta de siempre
a quitarse las vendas mohosas y valientes,
¡el amor que retorna
si España resucita!

Volverán por el Tajo montando sus canciones
los jóvenes de España que al partir enterraron
sus diptongos de amores y de fotografías.

Volverán, volanderos voladores,
Pascual a su mujer,
Pedro a su turno agreste de aceitunas
¡y se pondrán el traje de la risa
con todos sus botones!

Por eso ¡resucita!
Resucita muchacha campesina
en cuyo costurero se ha quedado
la tarde a medio hacer;
resucita española en la mar
y en la sierra.

¡Ese día tan tanto
harás hervir el caldo de la dicha
que habrá de derramarse a borbotones
en todas las cocinas de la tierra! [15]

Glosa de Vallejo, ecos de León Felipe, una cierta tendencia al canto a la manera de Alberti. No olvidemos que estamos frente a uno de los primeros poemas de Rose, pero en él se apunta una voluntad de poetizar que en nada se asemeja, por ejemplo, al poema citado de Sologuren.

No se crea, entonces, que la polémica entre poetas «puros» y «sociales» se debió a una esquizofrenia poética entre los continuadores (sería mejor llamarlos «usuarios creativos») del segundo Vallejo *(Trilce)* y del tercero *(Poemas Humanos* y *España...).* Aunque éste no sea lugar para esclarecer las pautas de dicha polémica, no deja de ser interesante mencionar las huellas del tercer Vallejo en un autor considerado como paradigma de la poesía «pura»: Jorge Eduardo Eielson. Es el mismo Paoli quien advierte las similitudes entre *Poemas Humanos* y *Habitación en Roma,*[16] reconociendo enunciados vallejianos tales como: «yo no tengo nada», «pero nadie me responde» o los primeros versos de *Foro Romano:* «todas las mañanas cuando me despierto... / el café con leche humea en la cocina... / en la oscuridad me levanto y lo bebo / pero compruebo que la leche está helada», que nos remiten «casi puntualmente» a los primeros versos del

[15] *Rose, Juan Gonzalo,* Obra Poética, *Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1974, pp. 37-38.*
[16] *Paoli, Roberto,* op. cit., *pp. 108-109.*

poema LVI de *Trilce:* «Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir; y tomo el desayuno, / sin probar gota de él, todas las mañanas».

Por supuesto que *Habitación en Roma* es un poemario ubicado, dentro de la proteica y compleja evolución de J. E. Eielson, en un período existencial, pero no deja de ser estimulante la presencia de Vallejo: un espectáculo del lenguaje que nos permite gozar juntos a dos de los más importantes poetas peruanos del siglo:

cómo puedo yo escribir
y escribir tranquilamente
y a la sombra
de una cúpula impasible
de un estatua
que sonríe
y no salir gritando
por los barrios horrendos
de roma
y lamer las llagas de un borracho
desfigurarme la cara
con botellas rotas
y dormir luego en la acera
sobre los excrementos tibios
de una puta o un pordiosero
podría llenar cuartillas
y cuartillas aún peores
contar historias abyectas
hablar de cosas infames
que nunca he conocido
mi vergüenza es sólo un manto
de palabras
un delicado velo de oro
que me cubre diariamente
y sin piedad [17]

Vallejo y los poetas del sesenta: el desplazamiento de los referentes

Difícil hallar en la poesía peruana de los años sesenta una línea emparentada con las de Vallejo. En esos años de cambios a veces violentos e inesperados, los modelos son otros y los puntos de referencia se desplazan a otras tradiciones, fundamentalmente sajonas: Pound, Eliot,[18] Saint John Perse, Bertolt Brecht, Lowell, Dylan Thomas y los poetas beat. De otro lado, no deja de ser revelador que los nuevos poetas se reconozcan en el magisterio de autores como Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán o Jorge Eduardo Eielson. La gran experiencia vallejiana, sin embargo, no dejará de pesar en poetas como César Calvo (autor de un poema dedicado a Georgette), Marco Martos (estudioso apasionado de Vallejo), Antonio Cisneros y Carlos Henderson.

[17] *Fragmento del poema «Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos», en Eielson, Jorge Eduardo,* Habitación en Roma *(reproducido en Cobo-Borda, Juan Gustavo,* Antología de la poesía hispanoamericana, *FCE, México, 1985, pp. 243-244).*

[18] *Autores asimilados por un poeta algo mayor: Pablo Guevara.*

Autor del poemario *Ahora mismo hablaba contigo Vallejo,*[19] Carlos Henderson es un caso único de fidelidad a la escritura vallejiana. En el libro mencionado no deja de recurrir al oralismo irónico y conversacional de sus compañeros de promoción, pero hace patente, también, la voluntad de otorgar categoría poética a palabras no prestigiadas por la tradición (el hermoso poema de Gerardo Diego «Valle Vallejo» incide de manera distinta en lo mismo), además de asumir la capital francesa como referencia espacial y lugar donde se asienta el desarraigo. Todo lo dicho se resume con claridad en el siguiente poema:

LOS PUENTES

¿Quién dijo
que los poetas
estamos condenados a palabras prohibidas?
Yo encuentro hermosa la palabra catedral
sobre todo este fin de verano
que paseo por las calles de París
Y que el punto de mayor interés
es la catedral de Notre-Dame o sus alrededores
donde veo cuadros que un Jerónimo Bosch
hubiese pintado en nuestros días
Hoy pienso en ti
Y quizás en esta atmósfera de mis sueños con
los que desperté esta mañana
no sabré cómo decirte que doblé la esquina
con mi sangre tirada por su propio peso
Y cómo pude asir la vida la miserable de estos
días
la que me devuelve su memoria de fuego [20]

No resulta demasiado laborioso comprobar que el interlocutor del poema no es otro que César Vallejo, explicando de este modo la naturaleza del título del libro. La presencia de Vallejo es una constante en la obra de Henderson. En una entrevista de 1982, semanas antes de publicar su último libro: *Identidad,* confesaba:

En cuanto a Vallejo, éste ha sido mi soporte. Muchas veces, mientras escribía los poemas de *Identidad,* recurría a la lectura de sus poemas para tomar confianza en la ruptura del lenguaje. Yo considero que Vallejo es, entre los poetas de nuestra lengua, el que ha llevado más lejos la aventura del lenguaje.[21]

Si en Henderson la presencia de Vallejo es un «soporte», en la obra de Antonio Cisneros funcionará como una referencia de signo contrario. No es ya la reelaboración de ninguna de las líneas vallejianas, tampoco la voluntad de trascendencia lingüística, ni siquiera el afán de homenaje: sólo la desmitificación para entregarnos un Vallejo que en su momento fue incomprendido y que por muchas razones, entre las cuales no se

[19] Ahora mismo hablaba contigo Vallejo, *Ed. Arte/Reda, Lima, 1976.*

[20] *Henderson, Carlos,* op. cit., *p. 15.*

[21] *Chirinos, Eduardo, «Carlos Henderson: los poetas, París y la plaza San Martín», en* Perspectiva Cultural, *suplemento dominical de* La Prensa, *Lima, 10 de enero de 1985, p. 17.*

excluye la consagración, todavía lo sigue siendo. En *Agua que no has de beber*[22] encontramos el único poema de Cisneros donde aparece Vallejo, pero mediatizado ya por un tejido de referencias (cartas personales, declaraciones de quienes lo conocieron, el acta bautismal firmada por el párroco) que anuncia la virtuosa técnica cisneriana:

EN DEFENSA DE CESAR VALLEJO Y LOS POETAS JOVENES

En la santa iglesia parroquial de Santiago de Chuco,
a los diez y nueve días del mes de Mayo de mil ochocientos
noventidós.
Yo el cura compañero bauticé, exorcisé,
puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre
Iglesia
a un niño de sexo masculino, de dos meses
a quien nombré César Abraham.
César Vallejo, un hombre a quien le faltaba un tornillo.
Hijo legítimo de Francisco de P. Vallejo
y de María de Santos Mendoza
naturales y vecinos de ésta.
Señor C.A.V.
Trujillo.
Cementerio de Montrouge:
Nos envía usted un soneto titulado *El poeta a su amada,*
hasta el momento de tirar al canasto su mamarracho
no tenemos otra idea
sino la de deshonra de la colectividad trujillana.
Clemente Palma,
el cura compañero.
«Después
hacia la playa de la Magdalena
en auto
y a 75 de velocidad.
Allá a la derecha, La Punta muestra sus luces.
Y a la izquierda,
Chorrillos brillante y lejano».
En Lima conocí al poeta César A. Vallejo,
puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre
Iglesia,
y hasta escribí algunas palabras en su elogio:
Vallejo es un poeta.
Bebía Valdelomar un cocktail de moda
en el Palais Concert,
de pronto se le acercó un amigo
para presentarle
a cierto
joven
notable
poeta,
hizo al recién llegado las atenciones que fue menester,
tendiéndole la mano le dijo:
Ahora ya puede decir en Trujillo que ha estrechado usted la mano
de Abraham Valdelomar.
Yo

22 Agua que no has de beber, *Ed. Carlos Milla Batres/Barral, Barcelona, 1971.*

bauticé, exorcisé a un niño de sexo masculino
a quien nombré César Abraham,
a quien le faltaba un tornillo,
pedantería,
mayor solemnidad,
retórica,
las mentiras y las convenciones
de los hombres que nos preceden.
«El libro ha nacido en el mayor vacío.
Soy responsable de él.
Asumo toda la responsabilidad de su estética».
Y es un genio,
un adefesio,
una gaita,
una ocarina,
un acordeón.
«Hoy más que nunca,
siento gravitar en mí, una hasta ahora desconocida obligación
de hombre y de artista.
La de ser libre».
Desconcertó a la crítica oficial.
Se dice poeta,
es un poeta,
es un gran poeta,
en primera línea,
sus poemas lo harán más grande que Rubén Darío,
es como cuando usted se echa un chicle a la boca.
La crítica oficial.
«La de ser libre.
Si no he de ser libre hoy no lo seré jamás».
Es un novicio casi, pero en él
se apunta una preciosa promesa.
Cierto
joven
notable
poeta
trujillano
mereció una ovación.
Versos sonoros
de fibras
polícromos
y de un lirismo rotundo,
llenos de talento
de fervor lírico
y de un lirismo rotundo.
Este positivo valor de la literatura nacional que,
como aquí,
ha sabido triunfar en la babilónica Ciudad Luz.
¡Grandes sorpresas!
Por nuestra parte:
Simpatía.
Y simpatía. [23]

[23] *Cisneros, Antonio*, op. cit., *pp. 13-16. (A modo de pórtico y explicación, dice: «No hay frase de este poema que me pertenezca. Simplemente he ordenado, según mis sospechas, algunas cosas de Coyné, Monguió, Clemente Palma, el acta de bautismo, Espejo Asturrizaga. Lo que va entre comillas son fragmentos de cartas de Vallejo.»)*

En 1972, Cisneros publica *Como higuera en un campo de golf*, libro que por muchas razones se emparenta con *Poemas Humanos* de Vallejo y *Habitación en Roma* de Eielson: el acercamiento a una Europa que es origen de su cultura pero de la que se siente desarraigado, la consecuente soledad, las expectativas, la lejanía de la patria y la supervivencia económica son sentimientos similares, aunque afrontados de manera distinta por los poetas, dueños los tres de sus propios recursos expresivos. Se nos antoja por ello que la lectura de Vallejo por Cisneros pudo tener idéntica función que la de tomarse un buen pisco peruano o consumir un ceviche auténtico en medio de una inmensa nostalgia por el terruño. No otra cosa significan los versos de Vallejo que Cisneros toma prestados para presidir su libro:

> Fue domingo en las claras orejas de mi burro,
> de mi burro peruano en el Perú (perdonen la tristeza).
> Mas hoy ya son las doce en mi experiencia personal,
> de una sola burrada, clavada en pleno pecho,
> de una sola hecatombe, clavada en pleno pecho.

Vallejo y los poetas del setenta: entre el desconocimiento y el respeto

En los años setenta, años de la experiencia nacionalista del general Velasco, Vallejo vuelve a producir desconcierto en los poetas jóvenes. En el incendiario (y hoy tan lastimosamente caduco) manifiesto del grupo *Hora Zero* denominado «Palabras Urgentes»,[24] se lee una lista de pedestales derribados con torpe insolencia por aquellos que a toda costa pretendieron ocuparlos: nada había en la tradición poética peruana que fuera digno de rescatarse o servir de referencia. De ese modo cortaron a cuchillo un pasado inmediato, asumiendo el inicio de lo que ellos consideraban «la verdadera poesía peruana»:

> La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo de otras literaturas. Sin embargo es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos.

Sólo tres nombres les merecen respeto: Edgardo Tello (muerto en acción guerrillera), Javier Heraud («un creador auténtico detenido por la violencia irracional del sistema») y, claro, César Vallejo. Las pocas líneas dedicadas a Vallejo apenas lo rozan, pero son un pretexto para criticar a los poetas sociales:

> La mal denominada poesía social fue practicada hasta la fatiga por una ruma de insustanciales histéricos, perdidos en gritos inconsecuentes, y negada por sus formas de vida, influenciados por Blas de Otero, Rafael Alberti y los poetas de la guerra civil española, influenciados a su vez por César Vallejo. Se produce aquí la vuelta a América del poeta de *Poemas Humanos*, mal digerido, mal imitado a través de esa masa de irresponsables.

Es cierto que muchísimos poetas, con el pretexto del compromiso político, creyeron «escribir poesía» calcando hasta la saciedad la superestructura lingüística vallejiana, pero

[24] *Reproducido en* Estos Trece, *pp. 131-134.*

esa generalización no es aplicable (como lo hemos visto anteriormente) a los autores más representativos de dicha tendencia, como Romualdo, Rose o el mismo Valcárcel. Es necesario acotar que la admiración que los integrantes del grupo *Hora Zero* sintieron por Vallejo se debía fundamentalmente a su ejemplo de entrega a la lucha y a su compromiso, a su militancia política y a su modelo de vida singular; allí donde Jorge Pimentel declara: «Creo que Vallejo es un gran poeta a nivel latinoamericano y mundial. Creo que en los próximos años su figura va a seguir creciendo como la de un extraordinario poeta y hombre», su compañero José Cerna hace lo propio: «(A Vallejo) lo tomo como un poeta que dedicó su vida a la poesía y a la lucha. Más que nada, veo eso en él, porque desconozco prácticamente su obra».[25] Los comentarios huelgan.

Nada hay en la retórica promocionada por el grupo *Hora Zero* que nos haga recordar en algo al poeta de Santiago; se asiste, más bien, a la apertura de una norma coloquial-urbana que resulta útil para magnificar al emisor poemático (casi siempre el poeta mismo) como víctima de la hostilidad y la incomprensión del medio. Quizá la simpatía por Vallejo se explique por rasgos extra-poéticos como pueden ser un origen provinciano común y la no aceptación por parte de ciertos círculos de sus obras.[26]

Es obvio que se presencia por esos años una recomposición del mapa poético peruano, pero es injusto centrar en *Hora Zero* las características, las preferencias y los gustos de los poetas de entonces: muchos de los supuestos «cadáveres» para otros son referentes válidos, como son los casos de Martín Adán («Se me pasaba decir que Martín Adán se conserva aún como el mejor poeta joven. ¡Y es un anciano reaccionario!», responde en una encuesta José Rosas Ribeyro)[27] y Jorge Eduardo Eielson («si me pusiera a escoger entre Vallejo y otros poetas, me parecerían más importantes Jorge Eduardo Eielson o Martín Adán», responde Enrique Verástegui).[28] De otro lado, en los años setenta se asiste también al desarrollo de otras vertientes poéticas como son, verbigracia, la que desarrollaron los del grupo *Estación Reunida* de la universidad de San Marcos, los que rodearon la revista *Creación y Crítica* (que continuaron una tendencia lírica a contracorriente del lenguaje y de la moda de entonces), los que se reclamaban herederos de cierto experimentalismo concretista y los invalorables independientes: Abelardo Sánchez Léon, José Watanabe, Luis La Hoz y el mismo Verástegui, a quien no le interesaba Vallejo por la sencilla razón de que no es, como dice Mirko Lauer, una categoría necesaria en su obra.

[25] *Ver nota 1.*

[26] *No aceptación que en Vallejo tuvo caracteres dramáticamente distintos:* Hora Zero *contó con el apoyo y la publicidad del periodismo, que contribuyó a crear curiosidad y hasta simpatía por quienes se autoproclamaban «los nuevos poetas».*

[27] *En* Oiga, *Lima, 13 de febrero de 1970. Reproducido en* Estos Trece, *pp. 173-174.*

[28] *Ver nota 1. Reproducimos un fragmento de la entrevista:*
César Lévano: ¿Qué opinas de la poesía del Perú después de Vallejo?
Verástegui: *Creo que esa poesía adquiere una gran trascendencia. Podría darte nombres para mí muy importantes, incluso chocando con el manifiesto de* Hora Zero. *Me interesan muchísimo Oquendo de Amat, Westphalen, Eielson, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara y Antonio Cisneros.*

Coda con un poema

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro
también con una soga...

César Vallejo

No deja de ser tentador hacer una lectura arbitraria de los versos arriba citados aplicándolos a la historia de la poesía peruana post-vallejiana. Historia de deslumbramientos y negaciones, de olvidos y marcadísimas presencias, de hijos generosos y nietos blasfemos. No quiero terminar el presente trabajo proponiendo conclusiones (¿en verdad las hay?), prefiero reproducir el poema de un contemporáneo suyo, el poeta Enrique Peña Barrenechea, a quien le asiste el coraje de la vergüenza y el reconocimiento hacia un Vallejo que nunca dejaremos de admirar:

A CESAR VALLEJO

Qué vergüenza me da
—para decirlo con tu voz—
mi muerte.

Mi muerte que es mi vida
a su manera
sin tu silencio de metal
y nieve.

Qué vergüenza me da
iluminar la casa,
mirarme en los espejos
o colocar la impura rosa de mis cabellos
en la almohada del lecho
cuando pienso en tu casa,
tu soledad
y tu sueño.

¡Qué ejemplo el de tu vida
sin «sí señor»
sin «sírvase»
sin «ruégole»!

Qué tristeza me dan
los marroneros
que tú adorabas, aquí en París,
al que volvías siempre,
golondrina de sangre sin alero.

Hoy he visto a Georgette
en esta tarde
que me ha angustiado tu recuerdo.
Hoy he vuelto a leer
y qué vergüenza tengo
de los fingidos astros
de mi cielo,
de mi pasaje de ida y vuelta,
y de mi soledad con falsos ecos.

Todo me hiere el corazón: la noche,
el adiós de Georgette,
aquellos niños que vi en la rue Picot,
mis pasos por el puente,
que es casi caminar por tu silencio. [29]

... «casi caminar por tu silencio»... ¿y qué otra cosa no hemos dejado de hacer?

Eduardo Chirinos



Trujillo. Calle Independencia. En esta calle estuvo el Colegio Nacional San Juan, en donde Vallejo trabajó como profesor (Foto de Ana María Gazzolo)

[29] *Peña Barrenechea, Enrique,* Obra Poética, *Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977, pp. 250-251.*

Vallejo en Nicaragua

En Nicaragua, la poesía de César Vallejo (1892-1938) fue asimilada tardíamente y sin que llegase a despersonalizar a las figuras mayores y menores de esta tierra fecunda, *mother of great poets* por citar la socorrida frase de Salomón de la Selva. Su incidencia, como la de Pablo Neruda, no llegó a establecer una línea de visible influencia *vallejiana*. Esta se dio, pero a un nivel de auténtica compenetración de apropiación legítima: aquélla que, bien digerida, apenas deja aproximados «aires de familia».

Vallejo comenzó a leerse en la patria de Rubén Darío a partir de un decisivo acontecimiento histórico: la Guerra Civil de España (1936-1939). Encarnizadamente, los intelectuales hispanoamericanos tomaron partido por uno u otro de los bandos en pugna. Como era de esperarse, líderes obreros, estudiantes de extracción liberal y elementos de izquierda formados en El Salvador, México y Chile se adhirieron a la constituida República; por su lado, miembros de la pequeña burguesía —profesionales, comerciantes mediados, etc.— y escritores herederos de la oligarquía conservadora, como los *vanguardistas* de Granada, se plegaron al bando rebelde encabezado por el «Corazón de Jesús» con botas: Francisco Franco.

En este contexto, la mentalidad politizada y maniquea exigiría que Vallejo hubiese «caído mal» a los últimos, entre los cuales se destacaban José Coronel Urtecho (1906) y Pablo Antonio Cuadra (1912), que ya desempeñaban un papel hegemónico en el ámbito de la creación literaria y en el ideológico. Pero no fue así: al menos en el caso de Cuadra, el intenso mensaje de los poemas que integrarían *España, aparta de mí este cáliz* logró eludir al enemigo político, al representante de la ideología enemiga. Desde entonces, el autor de ese breviario, enraizado en el dolor del pueblo español, impactaría a los ávidos y atentos lectores de verdadera poesía en Nicaragua.

Uno de ellos, quizás el de mayor olfato, fue Juan Aburto (1918), contertulio de los principales elementos literarios de Managua y futuro narrador. Así lo ha evocado él mismo en un ensayo donde cuenta que a los 22 años se le ocurrió en una escuela de comercio dictar a sus improvisados discípulos (Aburto era estudiante, pero la directora del centro le había solicitado sustituir a la profesora titular) un poema de Vallejo («Actitud de excelencia»):

> Después de leerlo, absorberlo y ahondarlo, sentí que me sublimaba más aún el concepto que hasta entonces tenía de la poesía del mundo. Recuerdo también que me propuse obtener a toda costa la obra entera de ese extraño Vallejo. Y sobre todo conocer su vida. ¡Su vida! Tuve la misteriosa intuición de que la vida personal, íntima, intensa de este hombre era o podía ser la clave de su descarnada poesía. Como en efecto ha sucedido prodigiosamente con César Vallejo.[1]

[1] *Juan Aburto, «Mi primer Vallejo», en* Ventana, *Barricada Cultural. Managua, 12 de septiembre de 1987.*

Pero, en vista de la resistencia de los alumnos a seguir copiando esta composición «incomprensible e incoherente», Aburto fue relevado de su cargo. De esta manera concluyó dicha aventura poética-docente en la cual la emoción que le había causado «Actitud de excelencia» («¿Quién no tiene su vestido azul y no almuerza y toma el tranvía con su cigarrillo echado y su dolor de bolsillo? ¡Ay!, yo tan sólo he nacido...!»), transformándole su vida interior, chocó irremediablemente con la mentalidad cuadrada de una pedagoga.

En los años cuarenta, la lectura de Vallejo sería transmutada en los primeros versos de dos poetas menores: Juan Francisco Gutiérrez (1920) y Ernesto Gutiérrez (1929). Lírico de reconcentrada violencia y de una profunda tristeza elegíaca, el primero absorbía a Vallejo en *Tú, mi residencia* (Madrid, Casa de S. Aguirre, 1952); rubendariano y nerudiano al mismo tiempo (repárese en el título citado), no ocultaría —años más tarde— ese triple linaje:

Yo vengo de Metapa, Santiago de Chuco y Temuco.
Traigo un poema de la mano y su nombre es el de
[mi último hijo.
Todavía el amor por la llama es en mí un amor
[religioso...[2]

Por su parte, el segundo procedía de Vallejo huyendo de él y, como él, «descalzo, hiriéndose con las astillas del caos», anotaba Pablo Antonio Cuadra sobre *Yo conocía algo hace tiempo* (Managua, El Hilo Azul, 1953).[3] Y el mismo Ernesto Gutiérrez, consciente de esa herencia determinante, decidiría —también muchos años más tarde— reconocerla en un planificado homenaje-*pastiche:*

Quiero imitarte y me siento todo;
quiero cantarte y me canto solo.
El rigor matematicián
y este dolor arbóreo.

Vamos Vallejo, pero de tumba en tumba,
marcando en negro los ganchos del camino;
sin madre y sin garganta,
con hijo muerto y en feroz embrollo.

Todo te duele, me duele y nos conduele,
de mi Granada a León
de España a tu Santiago;
cholo churaca, indio jaltevano,
que el llanto hermana y deja solos.

Amanece después cuando la muerte...
cuando en tus días fue todo calavera,
la calavera aquélla de la trenza!
la calavera aquélla de la vida![4]

[2] *Juan Francisco Gutiérrez, «El Exilio», en* Hipocampo, *San José, Costa Rica, julio-agosto, 1980.*

[3] *Pablo Antonio Cuadra, «Leyendo a Gutiérrez», en Ernesto Gutiérrez,* Años bajo el sol. *Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1963, solapa.*

[4] *Ernesto Gutiérrez, «A Vallejo», en «Calistenia poética»,* Cuadernos Universitarios, *León, 2.ª serie, mayo 1975, p. 17; incluido en la separata del mismo título y año, como también en* En mí y no estando, *antología poética. Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983, p. 27.*

A principios de los cincuenta, el mismo Cuadra realizó el primer acceso crítico fundamental de Vallejo en Centroamérica.[5] Considerándolo la más alta voz representativa de la poesía hispanoamericana contemporánea, ilustra cómo Vallejo expresa, uniendo los extremos más opuestos de «lo nuevo» y «lo antiguo» del tiempo y la existencia americanas, los cables sueltos de alta tensión del verbo indígena y del verbo español: «¡la primera verdadera alianza poética de la lengua española con los labios del indio!»[6]

Pero no queremos glosar ese ensayo en el que Cuadra estudia, además, al chileno Pablo Neruda, al argentino Ricardo Molinari, al mexicano Octavio Paz y al nicaragüense Joaquín Pasos. Basta referir su lectura para apreciarlo en su valor pionero, como también la de su bastante posterior corolario: «El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda».[7]

Preferimos establecer que la mayor incidencia de Vallejo entre nosotros se dio en los gloriosos e irrepetibles años sesenta. Muy al principio de esta década, la revista *Ventana* —que irrumpía en León como órgano del frente literario del mismo nombre— conmemoró en su primer número, a mediados de 1960, un aniversario más del fallecimiento del cholo universal. ¿Cómo? Reproduciendo una muestra antológica de sus *Poemas humanos:*

Un hombre pasa con su pan al hombro.
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalo.
¿Con qué valor hablar de psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano.
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito...?

Este poema, fuente de «¿Qué sé yo de Dios?» de Fernando Gordillo (1941-1967) —texto y autor cardinales de su generación— venía precedido de la siguiente nota: «El 15 de abril de 1960 el gran poeta y combatiente peruano César Vallejo cumplió 30 años —(*sic:* eran 22, JEA)— de muerto. Esto nos obliga a un sencillo homenaje a quien fuera cantor de las ansias más puras de su pueblo. Y escogemos el camino de la recordación de su obra: un poema de su inquietud por los problemas sociales». Y no sólo eso, sino también un modelo de la estética que, inmediatamente, proclamarían los funda-

[5] *Para la revista* Américas *(Washington, D.C., vol. VI, n.° 10, 1952) y con el trabajo «Dos mares y cinco poetas», inserto en* Torres de Dios. *Managua, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958, pp. 7-62; reproducido en la segunda edición ampliada de la misma obra, Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1986, pp. 11-34.*

[6] *Pablo Antonio Cuadra,* Torres de Dios. *Ensayos literarios y memorias del Movimiento de Vanguardia (2.ª ed.),* op. cit., *p. 18.*

[7] *Pablo Antonio Cuadra, «El Dios de Darío, el Dios de Vallejo, el Dios de Neruda», en* Revista del Pensamiento Centroamericano, *n.° 179, abril-junio 1983, pp. 7-15.*

dores de *Ventana:* Gordillo y Sergio Ramírez (1942), ya enfilados ideológicamente en la izquierda; estética que planeaba un cuestionamiento del arte por el arte y la toma de conciencia por una literatura al servicio del progreso y del cambio.

Un año después, el poeta Armando Incer (1930), perteneciente al «Grupo U» de Boaco (vinculado al *Frente Ventana)* participaba en el Primer Concurso de Poesía impulsado por la citada revista *Ventana,* logrando el segundo lugar con el poemario *La guerra predilecta.* Pues bien, el seudónimo con que lo había enviado era *Trilce:* esa tierna invención de Vallejo con la cual titulara su segunda entrega poemática.

Siempre en 1960, otro poeta de Boaco, pero adscrito al *Frente Ventana* surgido en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), Alfonso Robles, anotaba en un micro-ensayo (inserto también en *Ventana,* n.° 2, finales del 60): «Whitman nació un día en que Dios estaba de buen humor...». Evidentemente, parodiaba la original frase vallejiana para explicar la energía cósmica del «Pensamiento social de Walt Whitman» —título de su micro-ensayo—, lectura básica y fecundante de esos muchachos que heredaban, al fin de cuentas, las afinidades creadoras del Movimiento Nicaragüense de Vanguardia gestado en Granada de 1927 a 1931.

Dos años más tarde, el 15 de abril de 1962, un grupo de intelectuales «nicas», encabezados por el profesor y poeta Guillermo Rothschuh Tablada (1926), rendía el tributo de rigor a Vallejo en París. Tal ceremonia consistió en la lectura que, acompañado de siete amigos, hiciera Rothschuh Tablada ante su tumba de siete poemas: «Homenaje a César Vallejo». Más adelante, su autor los incluiría como sección de su libro *Cita con un árbol* (1965). El primero dice:

Ayer su cielo. Hoy su tierra:
su cóndor inscrito en una estrella,
su canto matinal, su flor minera,
su hueso de cal en las paredes,
su diente de oro, su ojo de cristal,
su mano de carne abriendo en cinco,
en diez, la roca entera,
su eco, lejos; su voz, más lejos;
su nombre, César; su luz, Vallejo.

(«Para su tumba en Montrouge»)

Otro texto de esta breve muestra, acaso el más consistente homenaje en verso de un centroamericano al sujeto en cuestión, revela en parte:

Vagaba a pie,
descalzo trasnochaba
y —topo de los Andes—
bajaba y recontaba:

24 costillas,
32 dientes,
33 vértebras;
y luego:
diez dedos,
dos ojos
y una sola voz.

¡Caramba, Dios mío,
si somos más huesos que sentidos!

Ahora comprendía por qué Hamlet
estudiante fatal de Anatomía,
era más infeliz que las tortugas
que arrastran su pena de barriga.

De izquierda a derecha
César Vallejo arreglaba
su cabeza mayor
que un cesto de cebada.

De izquierda a derecha
César Vallejo se peinaba.

(«César Vallejo redactaba»)

Por su lado, el poeta y ensayista Eduardo Zepeda-Henríquez (1930) iniciaba su decisiva labor renovadora de la prosa y la crítica literaria, a la que llevaría a un grado de precisión desconocida hasta entonces —introduciendo en forma definitiva el método estilístico— con su comentario de *Los Heraldos Negros,* poema que diera título al primer libro de Vallejo aparecido en 1918. Efectivamente, tanto a nivel docente (en la Universidad Centroamericana y en la Escuela de Ciencias de la Educación) como de difusión en artículo de suplemento literario, folleto o libro, por ejemplo las dos ediciones de su *Introducción a la estilística* (1965), Zepeda-Henríquez disertaba magistralmente sobre «la vocación de universo» de Vallejo. Esta —afirmaba— «no le arranca los pies de la tierra: ¡sus pies de Anteo de la Mitología Americana!»

«Por ello —sostenía ante centenares de jóvenes recién salidos del bachillerato— tienen sus versos la piel morena, son versos *de color,* quiero decir, de color local. Mas no se trata únicamente de la plástica, sino también de la música; de entonación y de metal y de ritmo. La poesía en Hispanoamérica —replanteaba una teoría generalizada que había compartido en la España de los años cincuenta— nunca se dice en *voz baja,* ni siquiera en el libro de Amado Nervo. Nuestra lírica es de tono admirativo, apenas contenido en el verso de *arte menor.* Es una lírica *subida de tono,* afiebrada, como en *Los Heraldos Negros,* de Vallejo:

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.
Hay golpes, en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

He aquí el comentario oportuno y brillante de Zepeda-Henríquez:

Tantas asonancias internas en una sola estrofa, hacen pensar en el culto más que musical de la poesía hispanoamericana; no en *la música callada* de la española. Porque en nuestros poetas la música se ve y hasta se toca, a fuerza de plasticidad. Cuando Vallejo dice: *los ojos locos, como;* esa abundancia de «oes», y esa rima asonante repetida, en círculo vicioso, nos ponen ante una órbita o un trasfondo visual, que acaso sea la oquedad desde la cual el hombre mira la pobreza de su vida. Esto no es onomatopéyico; no es un lenguaje que imita el sonido de una cosa. Se trata de una música *de bulto;* música del oído y, además, de los ojos y del tacto.

El poeta peruano nos habla de valores universales; pero con el modo familiar del *cholo,* «humildándose», como diría él mismo. Nos habla lentamente, en dilatadas «ondas rítmicas», en versos de andadura solemne y periódica; versos de *pies largos,* llenos de puntos suspensivos y que, muchas veces, añoran el versículo. Es la estructura del sermón señalado por nuestro Joaquín Pasos, refiriéndose a su propio *Canto de guerra de las cosas.*

Sin embargo, esa estructura de la versificación de tantos poemas vallejianos no es siempre tradicional. Tiene a cada paso, respecto del ritmo clásico español, variaciones de acentos y de cesuras, que dan flexibilidad al verso y están acordes con la poesía existencial —nada existencialista— de César Vallejo; aunque esos cambios puedan parecer, a oídos intransigentes, meros pecados rítmicos.

Vallejo es también «un primitivo», pero sólo en el instrumento que maneja. Porque la lengua vallejiana resulta limitada, aunque sea genial y creadora. Es una lengua *con el horror de la literatura;* una lengua que se halla cerca de la etimología de lo literario, es decir, de la *littera,* de la letra, del deletreo. Por eso es balbuciente y primigenia. Casi no sería una lengua comunicable si no tuviera a flor de piel un elemento característico de nuestra poesía —más propio del sentir americano, que del pensar europeo—: la tristeza irremediable. Rubén y Neruda son tristes; Vallejo, tristísimo. Y esta tristeza no debe confundirse con la agonía ni con la angustia que hay en la literatura y en el arte españoles. No se trata del sentimiento de la muerte, sino de un sentimiento anterior, de un presentimiento que, antes que de la muerte, es de la vida.

Me moriré en París —y no me corro—,

vaticinó César Vallejo con ese estoicismo americano y objetativo, nada heroico y nada filosófico. Hasta la ternura misma de Vallejo, sin mezcla de romanticismos —que aquí sólo fueron una imitación—, es una ternura sensorial, como la de los niños.[8]

Hemos transcrito extensamente el trabajo anterior porque lo estimamos el segundo acceso crítico valioso sobre Vallejo, al menos en Nicaragua. Y sentimos, por razones de espacio, no hacer lo mismo con el tercero en calidad y profundidad, elaborado por Luis Alberto Cabrales (1901-1974), cofundador y poeta clave del «Movimiento Nicaragüense de Vanguardia». Aludimos a «Vallejo, marxista transido de Dios», ensayo que presentó el homenaje de la revista *Educación* al autor de *Trilce* (1922).[9] Reproducido en el suplemento cultural de *La Prensa,* repercutió mucho en los medios intelectuales del país; pero no tuvo la respuesta esperada del dogmatismo sectarista o del sectarismo dogmático de turno.

Por algo allí, con su aplastante lucidez polémica, Cabrales remarca el cristianismo sustancial de Vallejo y sus dimensiones impregnadas de fe, esperanza y caridad, tomando partido y reabriendo heridas históricas al puntualizar:

... si bien Vallejo se lanzó de lleno en la contienda y España le dolía en el corazón como un martirio *(España, aparta de mí este cáliz,* pudo decir con palabras de Cristo en el huerto de la agonía) «sus camaradas», sobre todo los poetas en verdad marxistas, no lo vieron ni como amigo literario. Le hicieron el vacío, cuando no intrigaron contra él. Neruda y Huidobro le birlaron la asistencia a un Congreso al que soñaba asistir. Un poeta de quinta categoría, Juan Larrea, le tuvo como mecanógrafo, retrasándole pagos. Lo que no obstó para que luego escribiera sobre Vallejo un libro hipócrita y mixtificador. A Larrea se le conoce por ese libro como a Judas se le conoce por su beso y por las treinta monedas... Moscú no le dio dinero nunca. Oro español, del que tantos gozaron, no lo conoció. Sólo vacío, dolor, olvido envidioso, vejámenes tuvo en

[8] *Eduardo Zepeda-Henríquez,* Caracteres de la literatura hispanoamericana... *Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1963, p. 30.*

[9] *Luis Alberto Cabrales, «Vallejo, "marxista" transido de Dios», en* Educación, *Managua, n.º 26, 1964, pp. 1-9.*

vida, al lado de sus correligionarios, porque tenía el alma henchida de caridad, y no de odio, ni escribió poemas para ser pegados como afiches de propaganda.[10]

Finalmente, de la década de los años setenta sólo conocemos un par de aproximaciones académicas a nuestro sujeto de estudio: un comentario de texto y un ensayo. Consisten, respectivamente, en un análisis del celebrado poema *Los Heraldos Negros* del profesor de la UNAN Roger Matus Lazo [11] y del ensayo nada desdeñable *Ser y tiempo en Vallejo* de otro profesor de la misma institución ya fallecido: Carlos Zamuria.[12]

Jorge Eduardo Arellano



Trujillo. Casa donde estuvo el Hotel El Arco, en donde vivía Vallejo (Foto de Ana María Gazzolo)

[10] Ibíd.

[11] *Roger Matus Lazo, «Comentario de textos literarios:* Los Heraldos Negros», *en* La Prensa Literaria, *8 de noviembre de 1970.*

[12] *Carlos Zamuria, «Ser y tiempo en Vallejo», en* La Prensa Literaria, *4 de junio de 1977.*



Vallejo en la poesía nueva puertorriqueña

A principios de la década del sesenta en Puerto Rico se inicia un proceso poético de tramas y significados que implican una incorporación del discurso poético puertorriqueño al discurso de cultura hispanoamericano y una reinterpretación de lo histórico como perspectiva central.

Resulta exagerado señalar fechas que determinen con precisión cambios en los procesos. A la poesía del sesenta, representada inicialmente por los poetas reunidos alrededor de la revista *Guajana,* [1] la auguran algunos trabajos de la década del cincuenta: Hugo Margenat, Luis Antonio Rosario Quiles, José María Lima, por ejemplo. Pero es en los sesenta cuando el discurso poético sistematiza sus referencias: la valoración de lo histórico y lo social es una empresa característica de este discurso. Desde los editoriales de *Guajana,* por ejemplo, los poetas recusan programáticamente una realidad que hallan depredante. Desde la poesía impugnan las injusticias sociales y proponen la eliminación del colonialismo, raíz de males económicos y espirituales. Estas proposiciones se configuran en un lenguaje básico que conlleva una ideología que los poetas convierten en práctica común, en método resolutivo, acreditado por una conciencia crítica, moral. No hablamos de nada nuevo. El reconocimiento de la poesía social ya era práctica generalizada en otros países latinoamericanos desde los cincuenta. Lo importante para la aventura poética puertorriqueña es que en estos años se constituye el repertorio de códigos que van a definir la práctica de la nueva poesía.

La peculiar naturaleza de esta escritura que se perfila a partir del sesenta se explica desde su tradición puertorriqueña y desde sus recurrencias al repertorio de la cultura hispanoamericana. Pero la valoración del mundo social y el ordenamiento de sus signos vinculan esta poesía, además, a un espacio poético que interactúa sobre ella, irradiando en los niveles del signo y el sentido su drama y su material desmesura. Nos referimos al espacio de la defectibilidad del mundo contemporáneo que Vallejo formulara a partir de *Poemas humanos,* en el cual se inscribe una parte de la poesía joven puertorriqueña.

La singularidad de estas relaciones podría ser explicada si nos remitimos a la teoría de la cultura americana que Lezama Lima postula en su obra, pues ella sustantiva, en parte, la relación aludida. Con su trabajo —su ensayística en especial—, Lezama discierne las configuraciones culturales que ocurren en un discurso en tanto repertorio constituido por variadas fuentes. Para Lezama el discurso de cultura se constituye como pro-

[1] *La revista* Guajana *apareció por primera vez en septiembre de 1962. Fundada por un grupo de jóvenes universitarios, bajo la dirección de Vicente Rodríguez Nietzsche, se dedicó, esencialmente, a la poesía. Se distingue por su invariable propuesta que designa la literatura como instrumento de crítica social.*

Trujillo. Patio actual de la casa (entonces hotel) en donde vivió Vallejo (Foto de Ana María Gazzolo)

ceso de integración, suma de discursos, y su expresión se designa como poética incorporatriz.[2]

Pero las convergencias que hacen tan decisivamente que el pensamiento vallejiano se reformule en el discurso de la poesía nueva puertorriqueña no suponen solamente la existencia del proceso generativo de la teoría de Lezama. Hay otras tramas, otros puntos de encuentro para los puertorriqueños que hacen esencial el acercamiento a Vallejo. Por lo menos dos nociones más suponen tal relación: 1) los reclamos de una experiencia de frustraciones que establecen la correspondencia con una ideología humanista, y 2) la práctica de un texto conflictivo que lleva a una escritura escéptica y produce un diálogo ironizado con la realidad.

La poesía de José María Lima (1934), la de Angela María Dávila (1944) y la de Lilliana Ramos Collado (1955) —aunque es una muestra mínima de la producción puertorriqueña— nos servirá para plantear esas relaciones. Por sus fechas de nacimiento, representan tres promociones que ejemplifican la producción poética de las últimas dos décadas, precisamente lo que consideramos la poesía nueva. Ellos escriben ese discurso que es como una lectura discontinua de Vallejo. Desde esta poesía Vallejo se convierte a la vez en anticipación y prolongación de algunas experiencias propias de estos poetas. Por eso son las articulaciones convergentes. Como la de Vallejo, la poesía de los puertorriqueños expresará las vivencias de una realidad conflictiva, pero también el orden promisorio que resiste al desgarramiento de un mundo deficitario. Y ello es porque también estos poetas, como dice Alberto Escobar del Vallejo de *Poemas humanos, viven su época.* [3]

Gran parte de la poesía de José María Lima y la poesía de Angela María Dávila plantean, en correspondencia directa con la de Vallejo, ese primera noción que mencionamos: una revisión historicista de la condición material del hombre en el mundo. Desde su individualidad destacan un presente despojado de los signos de la vida. En varios de los textos del libro de Lima, *La sílaba en la piel*[4] —donde recoge treinta años de producción poética—, los dramas de la guerra de Vietnam y la guerra civil española, por ejemplo adquieren una historicidad paralela a través de las recurrencias a la poesía de Vallejo. Así, por ejemplo, se presenta el poema «Carta informal a mi hermano norvietnamés o quizá a su esqueleto sonoro»:

Hermanito, jazmín y loto,
corazón de arrozales redimidos,
desde acá el flamboyán
te envía un beso.
Sabemos que tu muerte nos despierta
. . .

[2] *Véase, por ejemplo,* La expresión americana *(1957). Confróntense las provechosas discusiones que al respecto Julio Ortega establece en «"La expresión americana": Una teoría de la cultura»,* Eco, *No. 187 (1977), pp. 55-63, y en el* Prólogo *a la selección de obras de Lezama,* El reino de la imagen *(Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981).*

[3] *Considero especialmente la sección de* Poemas humanos *en adelante; ver Alberto Escobar,* Cómo leer a Vallejo *(Lima: 1973).*

[4] *José María Lima,* La sílaba en la piel. Obra poética 1952-1982. *(Río Piedras: Qease, 1982). Las citas corresponden a esta edición y los números entre paréntesis al final de cada cita indican sus respectivas páginas.*

Es un decir que mueres
—Vallejo lo sabía— (pp. 52-3)

Lo importante no es que simplemente Lima, como Vallejo, exprese su compasión por los que combaten y sucumben, para lo cual, tal vez, hubiese sólo bastado una denuncia solidaria. Importa que la poesía de Lima no resuelve su sistema significador en los límites que supondría el texto referido a una acción particular, es decir, referido a la guerra de Vietnam. El texto de Lima se figura en la acción denotativa que implica la práctica misma de los códigos vallejianos; pensamos en las precisiones del lenguaje, en la figuración y rupturas que hacen singular a Vallejo, y en el desarrollo original que de este lenguaje hace Lima. Es notable, también, el uso del coloquialismo que Vallejo usó en su texto *España, aparta de mí este cáliz: es un decir,* cuando ambos poetas refieren las tragedias de la guerra, uso que hace complementarios ambos espacios, lo cual también supone, siempre desde el texto de Lima, la posibilidad de una re-lectura de ambos espacios históricos, donde los datos de información sean intercambiables o se integren en una sola imagen, en una experiencia doblemente trágica. De manera que la significación más completa del texto de Lima es demostrable en la escritura que remite a lo complementario, a la convergencia de los discursos revelada en una sola imagen posible. Es importante señalar que los versos «Es un decir que mueres / —Vallejo lo sabía—» implican un paralelo sentir esperanzado: el que Vallejo ponía en las hazañas y los sacrificios de los combatientes de la guerra civil española y el que Lima anuncia para los vietnamitas. Estos versos traducen la imagen que quiere redimir lo trágico de ambas guerras, es también una manera de anunciar la esperanza en la utilidad del sacrificio.

Hay otras alusiones directas a Vallejo. En el poema «El sueño de los justos», dice: «si algún dique se afloja / Vallejo lo compone;» [5] ello ejemplifica el sentido de una ideología que propicia la revalorización de situaciones conflictivas. La experiencia de Vallejo aquí demandada no implica una duplicación que impersonalice el trabajo nuevo. Esos versos revelan, más bien, una concentración de la experiencia poética; afirman la capacidad misma del lenguaje para reformularse en cada trabajo como forma original de una experiencia participante.

El aspecto humanista de la poesía de Vallejo (problematizado ya desde distintas perspectivas por algunos críticos) [6] es un modelo de extrema conciencia en la formulación de la poesía de Angela María Dávila. En muchos de los poemas de su libro *Animal fiero y tierno,* [7] la condición humana desgarrada es restituible a un estadio positivo, porque su idea de la materialización del mundo dimana de lo que en sus textos se con-

[5] *Lima,* La sílaba, *p. 50.*

[6] *Sobre la problematización del aspecto humanista en Vallejo considero particularmente interesantes los estudios de Noël Salomon, «Algunos aspectos de lo "humano" en* Poemas humanos*», en Angel Flores, Ed.* Aproximaciones a César Vallejo, *Vol. 2 (New York, 1971), pp. 191-230; Guillermo Sucre, «Vallejo: inocencia y utopía», en su* La máscara, la transparencia *(Caracas: 1975); Jean Franco,* César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence *(Cambridge: 1976); y Julio Ortega, «Vallejo: La política de la subversión»,* Hispanic Review, *50, No. 3 (1982) pp. 267-96. Estos estudios coinciden entre sí en varios aspectos, pero no siempre; los trabajos de Salomon y Sucre, por ejemplo, presentan contrastes esenciales.*

[7] *Angela María Dávila,* Animal fiero y tierno *(Río Piedras: Qease, 1977). Las citas corresponden a esta edición y los números entre paréntesis al final de cada cita indican sus respectivas páginas.*

cibe como el decir irrestricto que sobre la naturaleza humana formulara Vallejo. Uno de estos poemas, dedicado a Vallejo, y cuya dedicatoria es en sí un himno a ese aliento fundacional, diseña esa conciencia:

a don césar vallejo
muela de piedra, masticador
de todas las penas humanas, poeta
invencible, querido hombre
acorralado, por el dolor,
por la ternura
de su lengua
semillosa;
su lengua
fundadora
entre pedruscos
y terrones de esas
espigas como palabras;
regadas con canales
de un llanto de montaña;
con hilo de agua
filoso de dolencia:
con cariño y respeto.

Y el poema:

Aquel amigo
que me golpea tiernamente con su diminutivo
¡qué aumentativo suena!
...
qué pequeñitos se ven los cataclismos,
los meñiques se me llenan de miel,
el abismo ya es grieta
y la luna se puede recoger en un ojo
como una lágrima detenida,
la vida es paja ínfima;
en un minuto
los carteles se vuelven miniaturas
y en la puntita aguda
de un alfiler increíble
se refugia el dolor,
como un acento en la í, ahí,
cuando llueven los itos
la sombra ancha se hace un filito breve; (pp. 24-5)

El lenguaje aquí es, claro, una recreación de la imagen análoga a la de Vallejo. Pero el sentido pleno de la poesía radica en su voluntad de fe. La escritura de Vallejo, recodificada, convocada en los márgenes de otra realidad, es una razón que rehace el mundo material, un mundo donde se inscriben nombres e historias conflictivas, y lo resuelve en una nueva historia que se hace y rehace por el poder solidario de la palabra.

También la poesía de Lilliana Ramos Collado accede a las revisiones de la tradición humanista, pero mediante un proceso que cuestiona las posibilidades del diálogo entre el hombre y la realidad. Esta perspectiva plantea esa segunda noción que determina el movimiento de la poesía nueva puertorriqueña ante la poesía de Vallejo y que vere-

mos más adelante en detalle. En el trabajo de Lilliana Ramos los límites del significado comportan una revisión de las relaciones del hombre con su mundo; pero lo singular es que el proceso para llegar a esa resolución final conlleva un tipo de concepción textual similar al cuestionamiento de las relaciones entre el signo verbal y el objeto sostenidas por Vallejo. Este proceso la distingue de las figuraciones de José María Lima y Angela María Dávila, para quienes el humanismo es una suficiencia que determina el lenguaje y su significación y no constituye un debate, como sí se formula en las relaciones de la poesía de Lilliana Ramos. La experiencia humanista a la que acceden las poesías de Lima y Dávila es plena y solidaria; no duda de su entrega.

Al libro de Lilliana Ramos, *Proemas para despabilar cándidos,*[8] lo rige una conciencia humanista ironizada por las insuficiencias del mundo material. Como en Vallejo, el proceso de la escritura expone esta ironía. Pero a diferencia de Vallejo, para quien, como bien ha visto Julio Ortega, la revisión de la condición material del hombre en el mundo supone «...un cuestionamiento radical de las relaciones normalmente estables entre el signo verbal y el objeto, entre el sujeto emisor y el oyente, entre los mismos signos del lenguaje puesto a prueba...»,[9] en la poesía de Lilliana Ramos, aunque también se presenta un cuestionamiento de la función poética, la ironía se resuelve en una reformulación del diálogo entre sujeto y mundo, y como un crítico refuerzo de la conciencia humanista. Así, por ejemplo, en el texto «Catalogario de incautos»:

A

quien asesine de dos en dos:
espumarajos a su boca

aquel que cabecee de ojos ante el asco:
aplicación de colirio y pantalones

quien prorrumpa en ansiedad ante el
recodo incierto de una ráfaga:
depilado en la barba sea su sueño

quien afile dientecitos en el pan de otro:
machacado sea

B

quién no se eriza los propios cansancios
para quedar mejor en la foto familiar

quién no le da cuerda a su cabeza
a pesar de haber dormido de esquina
sobre un sable de ironía simple

quién no ha deseado engatusar hombres
enrevesarlos
tirarles de la manga
aspaventar sus cálculos

quién no busca la forma veloz de arrancase
de una vez
de su gerundio

8 *Lilliana Ramos Collado,* Proemas para despabilar cándidos *(San Juan, Reintegro, 1981). Las citas corresponden a esta edición.*

9 *Ortega, «Vallejo: La política de la subversión», p. 280.*

de crecer a estirones
        de cantazo
        con salto imperfecto
caer patasarriba
machacado sea (pp. 49-50)

El poema podría considerarse como «poética». En la parte A, de inmediato, el hablante asume una posición crítica, dirigida a un sujeto indeterminado representado en ese «quien». La crítica es un rechazo a la injusticia: impugna el crimen. Machacados sean la cobardía, el egoísmo y la codicia; dice el hablante. Implícitamente esa crítica postula una conciencia humanista. Pero en la parte B, como si se tratara de otro hablante que desconociera la situación que hasta ahí lo conduce, la voz es irónica y, como una respuesta que mediatiza la crítica consciente, se apresura a declarar con un dejo de sorna la debilidad humana:

quién no ha deseado engatusar hombres
enrevesarlos
tirarles de la manga
aspaventar sus cálculos

En la parte B, la sucesión de situaciones muestra las debilidades humanas, la vanidad, el orgullo, la pretensión, que ironizan la preocupación social, el humanismo elemental de la parte A. La escritura está implicada en la penúltima estrofa por la palabra «gerundio»:

quién no busca la forma veloz de arrancarse
de una vez
de su gerundio
de crecer a estirones
        de cantazo
        con salto imperfecto
caer patasarriba

En el proceso, la escritura es autoironizada. La situación paradójica no implica una debilidad del carácter de la escritura. Más bien lo que asoma es la conciencia del poeta que declara imperfecto el desarrollo, el «crecer a estirones / de cantazo,» de la escritura ironizada. El proceso imperfecto, como dice el poeta, cae patasarriba. Si el mundo es imperfecto, la ironía no es la solución. De ahí que al final del poema, en lo que viene a ser la última estrofa, sólo un verso, se reitera la crítica a la debilidad humana. La mediación irónica, dice el verso: «machacado sea».

En este proceso de revisión de la condición material del hombre en el mundo, proceso ironizado, como en Vallejo, hay un cuestionamiento de la función del lenguaje poético. Pero si para Vallejo, como sugiere Julio Ortega, el conflicto de la inadecuación del signo y el objeto revela las insuficiencias del lenguaje poético y plantea con ello la subversión sistemática de la escritura, en la poesía de Lilliana Ramos el lenguaje cede ante la naturaleza de la conciencia humanista: desde una escritura resolutiva se proponen los signos clásicos que sustituyen la defectibilidad del mundo por la propuesta de un historicismo esperanzado, justo.

Esta poética es aplicable a la empresa del libro: buena parte de los textos reconocen una realidad deshumanizada que hace escéptica e irónica la concepción. Pero en el de-

bate la escritura cede para entregarse como incidencia compleja del compromiso social y crítico.

En el último poema del libro, «Viaje de vuelta», el poeta hace acopio de las experiencias que son la esencia de su aventura, y ya en las estrofas finales explica lo que su escritura recobra como pensamiento final de su recorrido:

y el regreso nos cuesta
nos clava cogotes de montaña en cada párpado
nos arranca una mano al señalar abismos
nos tortura de reojo
a media voz

pero estamos ágiles
listos a dinamitar la cima del horror
a fusilar al odio en su cobija
a fijar el pavimento de un nuevo mundo

aparatosa ha de ser la ecuación de la alegría:
al fin llegar a nosotros
entre nosotros mismos
sobre cada ala un trozo de metal
el cráneo al aire
el alma en rodilleras
brazos extendidos

tal debe ser
ahora
el fuselaje del amor (pp. 67-8)

¿Por qué a diferencia de Vallejo la revisión de la poesía de Lilliana Ramos restituye decididamente el diálogo humanista y no asume los signos del lenguaje que para Vallejo significaron, como sistema, no sólo la revisión de la condición del hombre en el mundo, sino, también, la práctica del texto conflictivo, la incertidumbre de su suficiencia eficaz? La poesía de Vallejo, como la de los poetas puertorriqueños, se articula en un escenario socialmente conflictivo; de ahí las demandas que en la poesía consignan lo histórico. [10] Los poemas de *España,* sobre todo, asumen la historia, su carácter trágico, sus demandas desgarrantes. En esta poesía de Vallejo culmina en forma trágica el proceso de su más hondo humanismo. La guerra civil española —que sobrevive a Vallejo— impone ciertamente la desesperanza. Así, si la conciencia que asume la historia no encuentra un sentido que la reconcilie con ese mundo, buscará evolucionar, reformulándose en el proceso poético, beneficiando la configuración de una escritura extrema que siempre connota su condición histórica. Las articulaciones de la poesía de Lilliana Ramos o de la poesía puertorriqueña se construyen no sólo en la imagen y el sentido de la de Vallejo; su significar se produce en la latencia de una zona histórica actual, no en el diseño que implica un devenir aleccionador. La vertiente utópica de *Poemas humanos* y *España,* de la que habla, entre otros críticos, Guillermo Sucre, [11] de alguna

[10] *Los breves ensayos de Vallejo permiten ver su voluntad de asociar el arte con la historia política de su momento. Véase* El arte y la revolución *(Lima: 1973). Estos trabajos distan mucho de la complejidad de su poesía; no obstante su preocupación social, su contenido humanista está presente, ello es una preocupación que enhebra su producción. Véanse, por ejemplo, las páginas 122-4.*

[11] *Sucre, «Vallejo: inocencia...,» en* La máscara.

manera alcanza la posibilidad de su realización —lo utópico como factible— en el presente puertorriqueño. Ya en los años sesenta el grupo de poetas de la revista *Guajana,* refiriéndose al arte y su significado para la sociedad decía: «En nuestros más cercanos tiempos en América, la grandiosa figura de César Vallejo nos ha demostrado lo que puede ser y hacer el arte —y en este caso la poesía—, cuando va dirigido hacia lo que afecta y toca al hombre de inmediato. Su *España, aparta de mí este cáliz* y sus *Poemas humanos,* bastan para afirmar lo dicho». [12] El mundo material significado por Vallejo presenta una evolución e irradia como futuro reivindicador. El mundo material de los puertorriqueños es el mundo humano de Vallejo asumido en el presente esperanzado. De ahí la suficiencia del lenguaje ante el mundo defectivo. De ahí, también la complejidad de la escritura de Lilliana Ramos rehecha, en un proceso dialéctico, frente a la imperfección e ironía de su realidad, re-hecha en condición humana.

El humanismo y el radicalismo de la escritura de Vallejo están presentes en la poesía de otros jóvenes también. Muchos de los poemas de Edwin Reyes (1944), [13] por ejemplo, entrañan una concepción indudablemente vallejiana de la defectibilidad del mundo y la práctica del texto impugnador. De semejante manera, pero desde un lenguaje ajustado a su individualidad, se nos presenta la poesía de Aurea María Sotomayor (1951), quien desde el epígrafe de su libro [14] —un fragmento de «Los nueve monstruos», de Vallejo— remite a la tradición humanista y bajo el signo del poema, específicamente, a las experiencias del dolor, de la soledad del hombre en el mundo. Vallejo es más que una complementaridad en la poesía nueva puertorriqueña. Su sentido es doblemente significativo: es el modelo de una escritura crítica, transgresora de su propio discurso y cuestionadora de su función; ello es, por consiguiente, el modelo que entraña una práctica radical de la escritura. Vallejo es además cifra de esa propuesta de la tradición humanista cuyo sentido esperanzado supone que la revisión del mundo que implica liberación y justifica no existe sólo como perspectiva del devenir histórico, sino que es, también, asunción de un tiempo presente vivo e, irrevocablemente, inscrito en las representaciones de lo utópico. La poesía puertorriqueña adelanta su imagen desde el escenario mismo de Puerto Rico.

El proceso que comenzó en los sesenta construye su sentido no sobre referencias que le usurpan mitos a la cultura, sino en la labor que para la historia hace visible las fuerzas que la representan.

Rubén González

[12] *Editorial,* Guajana, *2da época, No. 5 (enero-mayo 1967).*

[13] *Edwin Reyes,* Crónica del vértigo *(San Juan: Huaralí, 1977).*

[14] *Aurea María Sotomayor,* Aquelarre de una bobina tartamuda *(San Juan: 1973).*

Presencia de Vallejo en la poesía española de posguerra

La relación de César Vallejo con la literatura española empieza en una fecha muy temprana: en 1926 publica con Juan Larrea los dos únicos números de la revista *Favorables París Poema 1926* y en julio de 1930 se reedita *Trilce,* en Madrid, con prólogo de José Bergamín y con el poema liminar «Valle Vallejo» de Gerardo Diego. En el prólogo se señala como una de las cualidades esenciales de su poética el «arraigo idiomático castellano». *Trilce* constituye para Bergamín una aportación decisiva al universo poético español:

> Llega con este libro de César Vallejo una aportación lírica de valor y significado decisivos. Hacia la fecha de aparición de *Trilce* apenas si se había iniciado en España la renovación o reacción lírica que pronto adquiriría, marginando influencias francesas circunstanciales, el sentido tradicional y radical de nuestra poesía más pura.[1]

Compara Bergamín la lírica de Vallejo con la del grupo de 27 y llama la atención sobre el «grito alegre o dolorido, casi salvaje» con que se nos transmite su contenido lírico. Insiste el autor de *El cohete y la estrella* en determinados aspectos lingüísticos de la poética de Vallejo que más tarde serán repetidos por otros estudiosos: el descoyuntamiento verbal, la desarticulación sintáctica, los neologismos sorprendentes, etc.

Gerardo Diego, por su parte, que, en su poema creacionista, denomina la «materia prima» vallejiana «piedra de estupor y madera noble de establo», asegura que, gracias a la existencia de Vallejo, «nosotros desahuciados acertamos / a levantar los párpados / para ver el mundo...».[2]

En 1931 Vallejo escribe para la editorial Cenit la novela *El Tungsteno,* y su reportaje *Rusia en 1931,* publicado en Ulises, alcanza un éxito notable. En 1934 es incluido por Federico de Onís en la *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana.*

La guerra civil no logra romper las relaciones entre la poesía española e hispanoamericana ni interrumpir el discurso de Vallejo: durante el primer año de la contienda viaja a Barcelona y a Madrid; escribe el poema «París, octubre 1936» y en julio de 1937 asiste en Valencia al Congreso de Escritores Antifascistas.

Ya en la posguerra su influencia en la lírica española se hace más patente. Los dos rasgos nucleares de su poesía (el sentido de solidaridad, en lo temático y la renovación

[1] *Bergamín, J., Prólogo a la segunda edición de* Trilce, *Madrid, 1930.*
[2] *Diego, G.,* Poesía española contemporánea (1901-1934), *Madrid, Taurus, 1974, p. 398.*

lingüística, en lo formal) determinan las creaciones más significativas de la poesía española en la década de los años cuarenta. Así lo sostiene, entre otros, Martínez García:

> Como fieles a un mecanismo de defensa, los poetas de la generación de los años cuarenta se sintieron llevados por el soplo de una inspiración uniforme en la que alentaban anhelos y exigencias de necesidad urgente de un lenguaje poético nuevo apto para la comprensión mutua y para hacerse comprender como *generación nueva* que se sabía responsable de un destino nuevo e inaplazable.[3]

Estos mismos aspectos son resaltados por el poeta José Angel Valente cuando explica que el «sentimiento de solidaridad humana como núcleo organizador de la obra poética» y «el empleo de un lenguaje que trata de conllevar un máximo de posibilidades de comunicación, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje tradicional»,[4] inspirados directamente en Vallejo, están presentes en la generación española de posguerra y en «los poetas mayores que la acompañan o participan en la configuración de su sensibilidad».[5] Y explica que este fenómeno se da en poetas de personalidad muy dispar y de edades muy diferentes.

En efecto, conforme avanza la década de los cuarenta la poética vallejiana parece configurar la vertiente rehumanizadora de la poesía española de estos años. En 1946, el número 22 de la revista *Espadaña* publica la composición «Los desgraciados», perteneciente a *Poemas humanos*. En *Espadaña* se reproduce también el poema «Masa» considerándolo como modelo de una poética a la altura de las circunstancias. En el número 39 de la misma revista, como ha señalado Félix Grande,[6] se rindió en España uno de los primeros homenajes a César Vallejo. En la vuelta de la portada del citado número se decía:

> CESAR VALLEJO. Nació el día 6 de junio del año 1893 en Santiago de Chuco (Perú), y murió en París el día 15 de abril de 1938. José Luis L. Aranguren, Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco LE RECUERDAN.

El entusiasmo con que es valorado este recordatorio por Félix Grande[7] no es compartido por el profesor García de la Concha.[8]

Uno de los firmantes del homenaje, Leopoldo Panero, inserta, en su libro *Escrito a cada instante* (1949), el poema «César Vallejo», en el que es evocado el poeta peruano como «un soplo de ceniza caliente». Panero presenta al autor de *Trilce* recurriendo a una serie de símiles de una gran potencialidad expresiva. Vallejo es, para Panero, «terrible y virgen como una cruz en la penumbra», «el eco de sus plantas desnudas / era como la hierba cuando se corta»; su corazón se mostraba «como un friso de polvo» y «eran blancas sus manos todavía, / como llenas de muerte y espumas de mar; / y sus

3 *Martínez García, F.*, César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta, *León, Colegio Universitario de León, 1976, p. 26.*

4 *Valente, J. A.*, Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971, p. 146.*

5 Idem, *p. 145.*

6 *Grande, F.*, Apuntes sobre poesía española de posguerra, *Madrid, Taurus, 1970, p. 26.*

7 Idem, *p. 26.*

8 *García de la Concha, V.*, La poesía española de posguerra, *Madrid, Prensa Española, 1973, p. 350.*

dientes ilesos como la nieve...». El, que «había venido sonriendo, resonando como un / ataúd, hondamente / ...y traía su paisaje nativo como una gota de espuma / ...después hizo un viaje hacia otra isla, / andando sobre el agua, empujado por la brisa de su espíritu...».[9]

Otro de los firmantes del homenaje, José María Valverde, al que Panero dedicó el poema que he reproducido parcialmente, estudia por estos mismos años la obra de Vallejo en los trabajos «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo» y «César Vallejo y la palabra inocente» recogidos más tarde en su libro *Estudios sobre la palabra poética.*[10]

Valverde distingue en la obra de Vallejo aquellos poemas en los que prima el experimento expresivo mismo y «aquellos otros con alguna profunda experiencia, sentimental y luego social, que da sentido y contenido a un alucinado trance verbal, usando sólo como instrumento la libertad de un lenguaje en perpetua invención».[11] Su emoción y su acento a la vez coloquial y sorprendente contagiaban a muchos, según Valverde, y constituían «una ayuda expresiva para la escalofriante apelación humana de su sentir, íntimo y colectivo a la vez».[12]

Luis Rosales y Leopoldo Panero asimilaron en parte, como ha escrito Félix Grande, junto al mundo poético de Antonio Machado, el del poeta peruano:

> De Vallejo han retrotraído —especialmente Rosales— una ternura incisiva (a la que quizá falta el agonismo de Vallejo para herir, a la que no falta su apoyatura en la emoción para conmover) y, ante todo, la incorporación de los temas familiares, comenzando por el retrato de los seres queridos. El descubrimiento de la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica, que tan extraordinariamente está resuelto en *Trilce* y aun en algunos poemas de *Los heraldos negros* (...) reaparece en Panero y en Rosales.[13]

García de la Concha se refiere igualmente a esta influencia, aunque argumenta que, en las poéticas de Rosales y Panero, y «mucho más en la del resto del grupo, falta la dimensión de compromiso que *Trilce* significa».[14]

La presencia vallejiana se prolonga más allá de la generación del 36. Así, en la obra de Blas de Otero, cuyas analogías formales y temáticas con el poeta peruano se estudiarán más adelante, aparecen numerosas referencias. Valgan estos pocos ejemplos: en el poema «Encuesta», de *Esto no es un libro* se presenta a Vallejo, junto a Juan de Yepes, León Bloy y al propio Blas de Otero como tipos perfectos de indagadores de «la causa del sufrimiento». En «Coral a Nicolai Vaptzarov», del mismo libro, César Vallejo, Nazim, Antonio Machado, Pablo Neruda, Aragon, etc., son «mástiles humanos» que «suenan como un tiro / único, abierto en paz sobre el papel». En «Vine hacia él», también de *Esto no es un libro,* nos ofrece el testimonio de su muerte: «César Vallejo ha muerto.

9 *Panero, L., «Vallejo», en* Escrito a cada instante *(1949), reproducido en la antología de José M.ª Castellet,* Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), *Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 211-213.*

10 *Valverde, J. M.,* Estudios sobre la palabra poética, *Madrid, Rialp, 1952.*

11 *Valverde, J. M.,* Historia de la literatura universal, *Barcelona, Planeta, 1984, vol. 9, 1, p. 393.*

12 Idem, *p. 402.*

13 *Grande, F.,* Apuntes sobre poesía española de posguerra, *p. 47.*

14 *García de la Concha, V.,* La poesía española de posguerra, *p. 350.*

Muerto está / que yo lo vi / en Montrouge, una tarde / de abril. / Iba con Carlos Espinosa / y / llevábamos los *Poemas / humanos* y *España, aparta de mí / este cáliz.* Carlos leyó un poema, como si / le escuchara Dios. Yo, / llorando, leí / «Masa». Entonces, / todos los hombres de la tierra / le rodearon; pero / César Vallejo, ¡ay!, siguió muriendo». Finalmente en «Tiempo» de *Escrito para* se exclama: «Hoy es un amigo y por eso / decía César Vallejo por eso / escucho a Bob Dylan me hundo en el fondo del subconsciente...».

Angel González reconoce igualmente el magisterio de Vallejo en el modo de aproximación a la realidad y en el gusto por la obra bien hecha.[15]

José Angel Valente, que le dedica el estudio esclarecedor *César Vallejo, desde esta orilla,* asegura que «la obra de Vallejo es una de las influencias que operan de modo directo sobre buena parte de la joven poesía española después del año 40».[16]

La devoción de Félix Grande por Vallejo se ha puesto de manifiesto en múltiples ocasiones. Félix Grande asegura que «si Vallejo no actúa como levadura, es que nosotros no sabemos ser masa de agua y harina. Pero, precisamente, ha actuado».[17] Aparte de sus escritos teóricos como *Semejante mendigo,* el autor de *Blanco spirituals* rinde un estremecedor homenaje a Vallejo, en su libro *Taranto,* en el que la imitación de su escritura, en algunos poemas, es un recurso plenamente deliberado.

Entre la obra poética de Vallejo y la de los citados Blas de Otero, Angel González, Félix Grande y otros poetas como Caballero Bonald y José Hierro se pueden encontrar determinadas analogías temáticas y formales. Esta relación podría hacerse extensiva a otros creadores de posguerra; sin embargo, para el propósito que se persigue en estas páginas, los señalados resultan más significativos.

Analogías temáticas

El sufrimiento y el sentido de la solidaridad

Una de las preocupaciones fundamentales de Vallejo la constituye el sufrimiento de sus semejantes y el profundo sentido de la solidaridad humana. La piedad por el dolor que venía mostrando desde *Los heraldos negros* se va transformando en los libros posteriores en amor y en solidaridad. Vallejo llega a renunciar a su propia individualidad, según Larrea, para confundirse con el destino de los demás:

> Vallejo (...) se siente y, por lo tanto, se sabe ser espíritu de pueblo o masa orgánicamente estructurada en la que, renunciando a su persona individual, anhela integrarse como uno de los muchos participantes en la para todos beneficiosa regeneración del Ser de todos. Desde el arranque de su experiencia ansía confundirse copulativamente con el destino de los demás...[18]

El primer poema de *Los heraldos negros* es ya una manifiesta constatación del sufri-

[15] *González, A.,* Poemas, *Madrid, Cátedra, 1980, p. 16.*

[16] *Valente, J. A.,* Las palabras de la tribu, *p. 146.*

[17] *Grande, F.,* Apuntes sobre poesía española de posguerra, *p. 44.*

[18] *Larrea, J., «César Vallejo frente a André Breton», reproducido en la revista* Litoral, *n.° 76-77-78, página 144.*

miento: «Hay golpes en la vida, tan fuertes...» que «abren zanjas oscuras en el rostro más fiero...».

En *Trilce* el dolor aparece en todas partes: «Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro» (XX, página 35).[19]

En *Poemas humanos* el sufrimiento sigue creciendo y expandiéndose: «I, desgraciadamente, / el dolor crece en el mundo a cada rato, / crece a treinta minutos por segundo, paso a paso, / y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces / y la condición del martirio, carnívora, voraz, / es el dolor dos veces / y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces / y el bien de ser, dolernos doblemente...» («Los nueve monstruos»).[20]

La expresión de estos sentimientos alcanza en Vallejo una dimensión existencial comparable, según Hans Magnus Enzensberger a la desesperación de Kierkegaard y al hastío de Sartre. «Este dolor —escribe el crítico citado— es la substancia de todas las furias de su vida...»[21]

Esta dimensión existencial del sufrimiento, está presente en los poetas más significativos de nuestra posguerra y muy especialmente en los citados.

Blas de Otero que inicia el poema «Encuesta» afirmando que quiere encontrar la causa del sufrimiento, se pregunta más tarde: «quién goza con que suframos los hombres».[22]

El sufrimiento es un tema recurrente en la lírica de Caballero Bonald. En el poema «Hasta que el tiempo fue reconstruido», de *Pliegos de cordel* se afirma que «son inhumanas las trampas de la vida»,[23] y en otros muchos poemas se asiste a la confirmación de este enunciado. En «Toda la dicha cabe en una lágrima», de *Memorias de poco tiempo,* se escribe, «... el cuerpo / contempla un día la frustrada huella / de la felicidad...». En *Anteo,* el misterioso mundo del cante flamenco se constituye en el escenario del dolor, y, en *Pliegos de cordel,* las composiciones «Contrahistoria andaluza» y «Estancia del indefenso» insisten en temas parecidos.

En algunos de los poemas de Félix Grande el sufrimiento se manifiesta como la carencia de lo más elemental: «Quien más quien menos sufre su incomunicación, / quien más quien mucho más, está preso y sin nido, / quien muchísimo más, casi ni alpiste tiene.» (de *Las piedras).*[24]

Félix Grande, para quien Vallejo representa el paradigma en el modo de tratar temas como el «escalofrío», la «compasión», el «sufrimiento general», ha definido con gran sabiduría este sentimiento solidario del poeta de Santiago de Chuco:

> No hay ninguna poética escrita en castellano en donde el semejante tenga ese sitio de oro, disponga del cachito de pan más tierno, sea más huésped querido...[25]

[19] *Vallejo, C.,* Trilce, *Buenos Aires, Losada, 1961.*

[20] *Vallejo, C.,* Poemas humanos, *en* Obra poética completa. *Prólogo de Américo Ferrari. Apuntes de Georgette Vallejo, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.*

[21] *Enzensberger, Hans Magnus, «Vallejo: víctima de sus presentimientos», en* César Vallejo, *ed. de Julio de Ortega, Madrid, Taurus, 1975, p. 73.*

[22] *de Otero, B.,* Expresión y reunión, *Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, p. 67.*

[23] *Caballero Bonald, J. M.,* Selección natural, *Madrid, Cátedra, 1983, p. 184.*

[24] *Grande, F.,* Biografía, *1976, p. 102.*

[25] *Grande, F., «Semejante mendigo», en* Galeradas, Boletín de Información Bibliográfica, *julio 1976.*



La evocación de la figura materna

La figura de la madre constituye otro de los núcleos temáticos de la poética vallejiana, sobre todo de *Trilce*. En una de las primeras composiciones de este libro, la explicación «madre dijo que no demoraría» (III) constituye el eje estructural del poema. En XXIII, la apelación a la madre va punteando la composición, que se cierra con esta pregunta: «¿di, mamá?». En el poema XXVIII, del mismo libro, el poeta manifiesta su soledad, su carencia de madre, su orfandad: «He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua...»

Leopoldo Panero, en el poema «La vocación», entre los recuerdos que evoca desde la «vaga adolescencia» se incluye «el buen sentido exacto de la madre».[26]

Gabriel Celaya, en *Cantos iberos,* presenta a las madres, en el poema de este nombre, como seres humildes, pequeñitos, cansados y renegridos. Y más adelante: «Recogidas madres mías / con olor a manzanita / arrugada y escondida. / Doloridas, encogidas / en el martirio del día, / trabajadas, sucesivas...».[27]

Blas de Otero, en «Biotz-Begietan», de *Pido la paz y la palabra,* dirige varias apelaciones cariñosas a la madre y le pide que lo proteja: «Madre, no me mandes a coger más miedo / y frío ante un pupitre con estampas. / Tú enciendes la verdad como una lágrima, / dame la mano, guárdame / en tu armario de luna y de manteles.»[28]

Angel González, en «Primera evocación», de *Tratado de Urbanismo,* ofrece este recuerdo entrañable de la madre: «Recuerdo / bien / a mi madre. / Tenía miedo del viento, / era pequeña / de estatura, / le asustaban los truenos, / y las guerras / siempre estaba temiéndolas / de lejos...»;[29] y en «El derrotado», de *Sin esperanza, con convencimiento:* «Nunca —y es tan sencillo— / podrás abrir una cancela / y decir nada más «buen día, / madre».

En el poema «Generación», del libro *Taranto,* de Félix Grande, la madre asume el protagonismo de la composición: «Mamá desvenda muñones, embobina quejidos, / pelea contra coágulos y desgarrones femeninamente, / espolea sus retinas frente a las hemorragias de los cuerpos injuriados / se quema en lamentos cocidos, se hiela entre el cierzo de los moribundos, / solloza para dar ejemplo...». En «El ojo enorme de tu sepultura», del mismo libro, exclama, dirigiéndose a Vallejo: «Cuánta mamá faltó en tus alacenas...».[30]

La fijación materna de Vallejo se refleja también en sus escritos en prosa:

> ... todo comenzaba a agitarme en nostálgicos éxtasis filiales, y casi podían ajárseme los labios para hozar el pezón siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte.[31]

[26] *Panero, L., «La vocación» (recogido en* Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea, *de Manuel Mantero, Madrid, Gredos, 1973, p. 43).*

[27] *Celaya, G.,* Cantos iberos, *Madrid, Turner, 1975, p. 85.*

[28] *de Otero, B.,* Expresión y reunión, *p. 87.*

[29] *González, A.,* Tratado de urbanismo, *Barcelona, Lumen, «El Bardo», 1976, p. 72.*

[30] *Grande, F.,* Biografía, *ed. citada, pp. 43 y 19.*

[31] *Vallejo, C.,* Novelas y cuentos completos, *Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967, p. 25.*

Lima. Monumento a Vallejo en la plaza de San Agustín (Foto de Ana María Gazzolo)

La obsesión por la muerte

En muchas composiciones de Vallejo la muerte se convierte en una presencia obsesiva y constituye, junto con los aspectos señalados, otro de los núcleos temáticos de su universo lírico. Pero tampoco en el tratamiento de este tema es el poeta peruano un creador insolidario. Sus textos, por el contrario, extienden sus redes estructurales y significativas a otros textos de la lírica hispánica, con los que mantiene un discurso constante. Y, en el asunto que ahora nos ocupa, el discurso poético se muestra tan fecundo, que un poeta y crítico tan autorizado como Pedro Salinas ha llegado a hablar de cultura de la muerte.[32]

También en este caso resaltaré sólo los ejemplos más significativos. En *Los heraldos negros,* los golpes fuertes y sangrientos de la vida son «... tal vez los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la Muerte.» en el poema «Ágape», del mismo libro, pide perdón a Dios por haber muerto tan poco: «Perdóname, Señor: qué poco he muerto!». En *Trilce,* la muerte mama como un niño: «La muerte de rodillas mama / su sangre blanca que no es sangre» (XLI), o, convertida en cronista, nos relata la vida del poeta: «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada linderò a cada hebra del cabello perdido...» (LV), o, por último, es anunciada por el triste doblar de las campanas: «Dobla triste el dos de Noviembre» (LXVI). En *Poemas humanos* se nos presenta al soldado «silbando a la muerte» («Pero antes que se acabe»).[33] En este mismo libro, el poema «Al cavilar en la vida, al cavilar», termina con este epifonema: «Tal es la muerte, con su audaz marido»; más adelante aparece un «Sermón sobre la muerte» y en la composición «Piedra negra sobre una piedra blanca» se anuncia la propia muerte del poeta: «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo.» En *España, aparta de mí este cáliz,* aunque sigue resultando sobrecogedora la presencia de la muerte, ésta acaba siendo vencida por el ideal.

En la poesía española de posguerra, la muerte es sometida a un tratamiento semejante. Así, en una composición de Blas de Otero, el poeta se ve morir como acontecía en el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca»: «... He aquí que me muero a manos llenas. / He aquí que me voy —de cuerpo entero. / ¡Tanto entibar, y un estirón apenas...! / A duras penas voy viviendo. Pero / algo de luz y trozos de cadenas / dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero.» («Epitasis», de *Esto no es un libro).*

José Hierro, en su libro *Con las piedras... con el viento,* presenta esta misma imagen fría de la muerte: «Como astros soberbios, caídos / sentimos la boca glacial de la muerte tocar nuestra boca».[34]

En algunos poemas de Angel González, la muerte aparece despojada de connotaciones dramáticas: «... Jugabas entre muerte. / Creías que los muertos / eran objetos rotos / que alguien había tirado en las aceras» («Fragmentos»),[35] «... Lo malo que tie-

[32] *Salinas, P.,* Ensayos de literatura hispánica, *Madrid, Aguilar, 1958, p. 394.*

[33] *Vallejo, C., «Pero antes que se acabe», de* Poemas humanos.

[34] *Hierro, J., de «Con las piedras... con el viento», en* José Hierro, *ed. de Aurora de Albornoz, Madrid, Júcar, 1981, p. 148.*

[35] *González, A.,* Poemas, *Madrid, Cátedra, 1980, p. 159.*

nen los muertos / es que no hay forma de matarlos. / Su constante tarea destructiva es por esa razón incalculable».

Aspectos formales

El lenguaje de base oral

La revolución que supone la obra de Vallejo está en buena parte determinada por la renovación del discurso poético. En esta revolución expresiva ocupa un lugar destacado la utilización con fines estéticos del lenguaje directo y conversacional. Nunca hasta el autor de *Trilce* se había llevado a cabo un aprovechamiento tan pertinente del lenguaje coloquial, de la frase hecha, del modismo, de la modalidad fonética marcadamente popular.

De estos procedimientos con los que se manifiesta el lenguaje coloquial, el más recurrente en la obra lírica de Vallejo es el de la frase hecha o estereotipada. Este recurso al clisé lingüístico no constituye un desacierto estilístico sino que —bien como intensificación de lo popular en unos casos, bien como contraste con lo culto en otros— es una buena muestra de la puntería expresiva del poeta. Se comprobará inmediatamente con ejemplos concretos.

La frase hecha puede ir inserta en un contexto no coloquial: «Quien como los hielos. Pero no. / Quien como lo que va *ni más ni menos.* / Quien como el justo medio» *(Trilce,* XXXII); «Y no me digan nada, / que uno puede matar perfectamente, / ya que *sudando tinta,* / uno hace cuanto puede, no me digan...» («Y no me digan nada», de *Poemas humanos).*[36]

La expresión coloquial puede ser acentuada por la agramaticalidad de la frase y por la conculcación de la norma ortográfica: «Tendíme en són de tercera parte, / más tarde *—qué la bamos a hhazer...» (Trilce,* IV).

El deliberado irracionalismo se encuentra en otros contextos, en los que también aparece el clisé lingüístico: «*De la noche a la mañana* voy / sacando lengua a las mudas equis (...) En nombre della que no tuvo *voz / ni voto,* cuando se dispuso / esa su suerte de hacer...» *(Trilce,* LXXVI).

Una frase hecha o una sarta de ellas puede cerrar epifonemáticamente el poema: «¡Hay que ver! ¡qué cosa cosa! / ¡qué jamás de jamases su jamás!» («Piensan los viejos asnos», de *Poemas humanos).*

El sentido de muchas de estas construcciones en el autor de *Trilce* ha sido magistralmente estudiado por Giovanni Meo Zilio.[37]

La poesía española de posguerra ha hecho uso igualmente de estos recursos vallejianos. La expresión «ni más ni menos», que aparecía en el poema XXXII de *Trilce,* citado más arriba, se encuentra calcada en el libro *Pido la paz y la palabra,* de Blas de Otero: «La fe, jamás. / Cuanto menos aire, más. / Cuanto más sediento, más. / *Ni más ni menos.* Más».[38]

[36] *La cursiva es nuestra.*

[37] *Meo Ziglio, G.,* Stile e poesia in César Vallejo, *Padova, Liviana editrice, 1960.*

[38] *de Otero, B.,* Pido la paz y la palabra, *Torrelavega, Cantalapiedra, 1955, pp. 76-77.*

Alarcos Llorach ha estudiado en la poesía de Blas de Otero la presencia de estas locuciones léxicas tomadas de la conversación y ha explicado el valor estilístico de este «artificio inverso».[39] La transposición al lenguaje poético de estas frases hechas es un procedimiento muy recurrente en la lírica del autor de *Pido la paz y la palabra.* A este libro pertenece también el siguiente ejemplo: «... *Dios me libre* de ver lo que está claro. / Ah, qué tristeza. Me cercenaría / las manos. Y mi sangre seguiría / hablando, hablando, hablando.» En algunos casos la locución estereotipada aparece en el primer verso de la estrofa y en los versos siguientes se procede a una explicación detallada de la misma. Así sucede en el poema «Final», del libro *Angel fieramente humano:* «Puede ser que estemos ya *al cabo de la calle.* / Que esto precisamente fuese el fin / o el cabo de la calle. / Puede suceder que aquí precisamente / se acabe el cabo / de la calle.» En otros poemas la frase hecha sirve de conclusión a lo enunciado en los versos anteriores. De este modo aparece en la composición «Plañid así» del libro *Redoble de conciencia:* «Están multiplicando las niñas en alta voz, / yo por ti, tú por mí, los dos / por los que ya no pueden ni con el alma, / cantan las niñas en alta voz / a ver si consiguen que de una vez las oiga Dios / Yo por ti, tú por mí, todos / por mi tierra en paz y una patria mejor. / Las niñas de las escuelas públicas *ponen el grito en el cielo...»* En la poesía «Cartas y poemas a Nazim Hikmet (1958...)», la frase coloquial adquiere un sentido satírico y político: «... (aquí decimos *A falta de pan, buenas son tortas,* se cumplió) / pero habla, escribe tú Nazim Hikmet, / cuenta por ahí lo que te he dicho...».

El recurso al léxico del lenguaje conversacional es frecuente también en la poesía de José Hierro. Aurora de Albornoz ha estudiado en la lírica de este poeta la sabia combinación de las palabras cotidianas con otras que proceden de la tradición literaria.[44] Hierro incorpora a veces al texto poético una frase proverbial o sentenciosa, como en el poema «Mili de Castro», de *Tierra sin nosotros:* «... Mili de Castro. Alza la frente. / Das tu cuerpo a la muerte. *¡Cómo / te hace sufrir quien bien te quiere...»*[45] La frase estereotipada tiene otras veces resonancias bíblicas, como en «Remordimiento», de *Cuanto sé de mí:* «Inútil / fue recorrer senderos, / buscar tu nombre. Inútil: / no lo hallé. / Y recé una oración / por ti —¿por ti o por mí? / Después te olvidé. Sean / los muertos los que entierren / a sus muertos.»[46] Como se veía en la poesía de Blas de Otero, también en la de Hierro se da a veces cumplida explicación del sentido de la frase hecha: «... *Nos va enseñando tanto / la vida...* Nos enseña / por qué un hombre ve rota / su voluntad, y sueña, / y vive solitario; / por qué va a la deriva / en el témpano errante / arrancado a la costa, / y se deja morir...».[47] En otros casos la frase se repite

39 *Alarcos Llorach, E.,* La poesía de Blas de Otero, *Salamanca, Anaya, 1966, pp. 88 y ss.*

40 *de Otero, B.,* Pido la paz y la palabra, *p. 16.*

41 *de Otero, B.,* Angel fieramente humano, *Madrid, Insula, 1950, p. 73.*

42 *de Otero, B.,* Redoble de conciencia, *Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951, p. 51.*

43 *de Otero, B.,* Poesía con nombres, *Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 45.*

44 *Albornoz, A. de,* José Hierro, *Madrid, Júcar, 1981, p. 97.*

45 *Hierro, J., ed. de Aurora de Albornoz, p. 134.*

46 Idem, *p. 164.*

47 Idem, *p. 166.*

de forma litánica como sucede con la expresión «Y para qué seguir», en *Poemas de Agenda.*[48] Por último, el poema puede incorporar si no una frase hecha, sí una sarta de locuciones conversacionales, en las que, a pesar del nivel coloquial, se desborda un sorprendente lirismo: «... y tengo miedo de volver sin agua, / y yo no sé donde está el cántaro / y mi madre me va a reñir / porque a ver cómo vamos a guisar, / a lavar la ropita de los niños...»[49]

Una sarta de frases coloquiales incorporadas al texto poético es uno de los recursos empleados por Félix Grande en «Oda fría a una cajetilla de L & M», del libro *Blanco spirituals:* «... jojojo que le vaya bien el baile suerte macho lleve cuidado...».

Este empeño por introducir en el lenguaje poético las palabras de la vida cotidiana quizá responda a que —como escribe el mismo Félix Grande— «es el tiempo de regresar al anciano vocabulario, de llamar corazón al corazón».

No es infrecuente, en la poesía de Angel González, encontrar descontextualizadas determinadas palabras o expresiones con lo que se acentúa el valor expresivo del contraste; así, por lo que respecta a las locuciones estereotipadas, aparecen, por ejemplo, frases con referencias bíblicas, en un marco contextual no religioso: *«Muchos son los llamados,* mas no es fácil / interpretar los signos. / El dedo / de la Publicidad, / con su crepuscular caligrafía, / aclara muchas cosas...» («Centro comercial», de *Tratado de urbanismo).*[51]

Y si en el ejemplo anterior el referente lo constituía el mundo de la Publicidad, en otros pasa a serlo el de la Moda: «... un zapato, / un único zapato inconcebible: / abrumador ejemplo de belleza, / catedral entrevista sin distancia / cantando con su esbelta arquitectura / un mudo *"gloria en las alturas"* a la mórbida, larga, afortunada y fuerte / pierna posible que de su horma surja».[52]

Otras veces las frases hechas reproducen el contenido de *grafitti* y carteles: «Esto es un poema. / Aquí está permitido / fijar carteles, / tirar escombros, hacer aguas / y escribir frases como: / *Marica el que lo lea, / Amo a Irma, / Muera el...* (silencio), / *Arena gratis, / Asesinos,* / etcétera.» («Contra-orden Poética por la que me pronuncio ciertos días)», de *Muestras...*[53]

Sustitución del *yo* por la declaración del nombre del poeta

La sustitución del «*yo* autosuficiente, el *yo* de la autodesignación tradicional» —como lo denomina Valente—[54] por la declaración del nombre del poeta, responde a un criterio deliberadamente «antipoético», que guarda indudable relación con el procedimiento estudiado en el apartado anterior. Este recurso de Vallejo ha gozado de un gran predicamento en la poesía española de posguerra.

48 Idem, *p. 194.*
49 *Hierro, J., «La fuente de Carmen Amaya», en ed. citada, p. 190.*
50 *Grande, F., «Puedo escribir los versos más tristes esta noche», en* Biografía, *p. 323.*
51 *González, A.,* Tratado de urbanismo, *p. 37.*
52 Idem, *p. 39.*
53 *González, A., «Muestras...», en* Poemas, *p. 168.*
54 *Valente, J. A.,* Las palabras de la tribu, *p. 153.*

En la obra lírica de César Vallejo, aparece ya en *Trilce* y se encuentra en los libros posteriores: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza / *Vallejo* dice hoy la Muerte...» *(Trilce,* LV).

En «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos,* la declaración del nombre del poeta aparece de nuevo asociada a la muerte: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo duro / también con una soga...».

En el poema «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi propia muerte», del mismo libro, este recurso se reitera varias veces: la apelación surge tras dos interrogaciones retóricas: «*César Vallejo,* el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti, por tu garganta. / *César Vallejo,* póstrate, por eso, con indistinto orgullo...» En la última parte del poema, el vocativo, constituye el recurso que, de una manera circular, abre y cierra la estrofa: «*César Vallejo,* parece / mentira que así tarden tus parientes, / sabiendo que ando cautivo, / sabiendo que yaces libre! / ¡Vistosa y perra suerte! / ¡*César Vallejo,* te odio con ternura!»

En la poesía española de posguerra, ya en la generación del 36 se encuentra este mismo artificio: Luis Rosales lo emplea en «Cuando a escuchar el alma me retiro», de *La casa encendida:* «... ardiendo aun aquella infancia / en la que al patio de la sangre le llamábamos Pepa, / y al cansancio le llamábamos noche todavía; / y ¿quién te cuida, *Luis?* / y puede ser que yo sea niño...»[55]

En la obra de Blas de Otero, una de las más influidas por Vallejo, este recurso resulta muy familiar: en la composición «Ecce homo», de *Ancia* se emplea como una presentanción del poeta ante Dios: «En calidad de huérfano nonato, / y en condición de eterno pordiosero, / aquí me tienes, Dios. Soy *Blas de Otero,* / que algunos llaman el mendigo ingrato».[56] En «Papeles inéditos», del libro *En castellano,* Blas de Otero recurre de nuevo a la utilización de esta misma fórmula, aunque en este caso no emplee el vocativo sino la tercera persona: «Muy interesante su problema, señor mío, es asombroso lo que sabe *Blas de Otero* de sí mismo...».[57] Por último, en «Cantar de amigo», de *Hojas de Madrid,* el nombre y el apellido del poeta aparecen configurados por una estructura interrogativa que se repite anafóricamente a lo largo de todos los versos de la composición: «¿Dónde está *Blas de Otero?* Está dentro del sueño, con los ojos abiertos. / ¿Dónde está *Blas de Otero?* Está en medio del viento, con los ojos abiertos. / ¿Dónde está *Blas de Otero?...*»[58]

José Hierro, en «Una tarde cualquiera», de *Quinta del 42,* emplea el mismo recurso como una intensificación de la «autodesignación tradicional»: «Yo, *José Hierro,* un hombre / como hay muchos, tendido / esta tarde en mi cama, / volví a soñar».

En la poesía de Félix Grande, justamente en el libro más influido por Vallejo, se acude a este procedimiento, intensificado por el valor afectivo del diminutivo: «Ea, *Felixín* al margen, / hoy, con veinte y cuatro plazos de no cesar de adioses / y un pañuelo

[55] *Rosales, L.,* Rimas *y* La casa encendida, *Madrid, Doncel, 1971, p. 155.*
[56] *de Otero, B.,* Expresión y reunión, *p. 69.*
[57] Idem, *p. 103.*
[58] Idem, *p. 293.*

que agito para que veas tú cómo me voy sin tozudez, (...) / hoy te memoro, endeble criatura que fuiste / a quien mamá ponía yemas en la leche de cabra...» («Hermano marginal», de *Taranto).*

En la obra lírica de Angel González la referencia al nombre propio del poeta está ya presente en el libro *Aspero mundo* (1956) y reaparece en libros posteriores: «Para que yo me llame *Angel González,* / para que mi ser pese sobre el suelo, / fue necesario un ancho espacio y un largo tiempo...» («Para que yo me llame Angel González», de *Aspero mundo).*[59] En *Palabra sobre palabra,* el recurso alcanza un alto grado de potencialidad expresiva: «... ya no sé si me explico, pero quiero / aclarar que si yo fuese / Dios, haría // lo posible por ser *Angel González* / para quererte tal como te quiero...» («Me basta así», de *Palabra sobre palabra).*[60]

La enumeración

La presentación disgregada y analítica de la realidad «como una suma, amontonamiento o sucesión de elementos individuales»[61] es un artificio bastante frecuente en la poesía moderna y constituye otro de los recursos privilegiados por la poética vallejiana.

Leo Spitzer, a propósito del estudio de Dettlev W. Schumann sobre la enumeración en la poesía moderna, distingue entre enumeración caótica y enumeración panegírica.[62]

En la poesía de César Vallejo se recurre a la *enumeración caótica,* de una gran efectividad y expresividad estilística, y a la *acumulación,* o amontonamiento de palabras pertenecientes al mismo o a distinto campo asociativo.

La enumeración en Vallejo se extiende a todas las categorías morfológicas y en un mismo poema se pueden combinar diversos tipos. Así, en la composición «Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo», de *Poemas humanos* aparece en primer lugar la enumeración adjetival: «... días de biznieta / *bicolor, voluptuosa, urgente, linda (...)* ... he aquí que *caliente, oyente, tierro, sol y luno...»* y más tarde la enumeración de sustantivos: *«años de tumba, litros de infinito, / tinta, pluma, ladrillos y perdones».* En otra composición de *Poemas humanos,* en la que ya el título «La paz, la abispa, el taco, las vertientes» es una acumulación caótica de elementos diversos, todo el poema constituye un conjunto acumulativo. En él las estructuras enumerativas siguen una gradación en la sucesión de los paradigmas, distribuidos en el siguiente orden:

— *enumeración de sustantivos:*

> La paz, la abispa, el taco, las vertientes /
> el muerto, los decílitros, el búho...

— *enumeración de adjetivos:*

> Dúctil, azafranado, externo, nítido,
> portátil, viejo, ...

59 *González, A.,* Aspero mundo, *Madrid, Adonais, 1956.*
60 *González, A.,* Palabra sobre palabra *(Opera omnia), Barcelona, Seix Barral, 1968.*
61 *Yndurain, D.,* Análisis formal de la poesía de Espronceda, *Madrid, Taurus, 1971, p. 85.*
62 *Spitzer, L.,* Lingüística e Historia Literaria, *Madrid, Gredos, 1955, p. 307.*

— *enumeración de gerundios:*

> Ardiendo, comparando,
> viviendo, enfureciéndose,
> golpeando, analizando, oyendo...

— *enumeración de adverbios:*

> ... quizá, mientras, detrás, tanto, tan nunca,
> debajo, casi, lejos...

La agrupación asindética de elementos pertenecientes a los diversos paradigmas morfológicos es un recurso muy empleado en la poesía española de posguerra.

Un buen ejemplo del mismo en su variedad de enumeración caótica es el que presenta el poema «La casa», del libro *Poemas de Agenda,* de José Hierro: «Esta casa no es lo que era. / En esta casa había antes / *lagartijas, jarras, erizos, / pintores, nubes, madreselvas, / olas plegadas, amapolas, humo de hogueras...*».

En la composición «Documental», del libro *Pliegos de cordel,* de Caballero Bonald, los elementos agrupados asindéticamente son nombres propios con un fuerte sentido connotativo: «... Auschwitz, / Treblinka, Brunswick, Bergen-Belsen, / muros de Dite, ciénagas de Estigia...». El complemento determinativo en los dos últimos miembros del conjunto enumerado constituye un recurso melódico que intensifica la expresividad del verso. En el mismo poema aparece un poco más abajo una enumeración adjetival en una clara disposición gradativa: *«... inhibidos, horribles, espasmódicos...»*.

El poema «Parque con zoológico», del libro *Tratado de urbanismo,* de Angel González, combina algunos de sus elementos atendiendo al esquema de la enumeración acumulativa: «... bancos, sauces, palomas, fuentes, pétalos, / estatuas, urinarios, mariposas...».

Como César Vallejo, Félix Grande recurre a la enumeración caótica, a la disposición acumulativa, agrupando elementos pertenecientes a los diversos paradigmas. En *Taranto,* el libro más decididamente vallejiano presenta una muestra abundante de estos procedimientos estilísticos. Aparece, así, la enumeración de adverbios y de nombres en función adverbial: *«En este pueblo, calle, puerta, aquí / más allá, lejos, antes, hace siete años...»* («Taranta», de *Taranto).* Como Vallejo, acude igualmente a la acumulación gradativa de gerundios: «¡Bonita tarea la de ir / por los rincones, *yoando, diciéndome, hojeando...»* («Pregón», de *Taranto).* La enumeración caótica tiene una buena representación en estos versos del poema «Cobrizo espiritual», de *Blanco spirituals:* «... y abre luego la boca para arrancarse de ella / *pozos de amores horrorosos, madres muertas, infamias, / sexos, cadáveres, borbotones de comprensión y desafío...»*.

El encabalgamiento

En una poética como la de Vallejo, caracterizada frecuentemente por una libérrima disposición de los elementos oracionales, no produce extrañeza que la unidad sintáctica desborde los límites del verso, y se prolongue en el siguiente. Estas distorsiones no sólo apresuran o retardan la elocución sino que, como ha señalado Alarcos Llorach, sirven

para «realzar algún elemento que quedará así relativamente aislado y subrayado».[63] En consonancia con lo anterior, en el poema LXXVI de *Trilce,* la dislocación que se produce al romperse la unidad sintáctica: «En nombre de ella que no tuvo *voz / ni voto...»* sirve para realzar los valores semánticos de «voz» y generar un especial efecto rítmico por lo sorpresivo de la ruptura del clisé lingüístico. De la misma forma, la ruptura del sirrema verbo + implemento («... proso / estos versos...»)[64] produce una inadecuación métrico-sintáctica, pero en contrapartida, la interrupción del discurso fluyente intensifica los efectos rítmicos.

Efectos parecidos se buscan con la partición versal en la poesía española de posguerra. Así, en el poema «Remordimiento», del libro *Cuanto sé de mí,* de José Hierro, la especial regulación métrica que separa incluso el auxiliar del participio en un tiempo compuesto («Toda la noche *había / llovido...»)* se convierte en un recurso eficazmente expresivo.

La poesía de Blas de Otero se nos muestra como uno de los exponentes más claros en el empleo del artificio que comentamos. Alarcos Llorach y Martínez García han analizado varios casos de encabalgamiento en la obra de este poeta y han señalado las funciones simbólicas y los valores connotativos que comportan muchos de ellos. Así, en el poema «Con nosotros», de *Pido la paz y la palabra,* que comienza: «En este café / se sentaba don Antonio / Machado...», al quedar aislados por la pausa métrica los sintagmas *don Antonio* y *Machado,* el lector, como explica Martínez García, «considera al tal *don Antonio* como un hombre más, sencillo, ignorado».[65] En los versos «Arboles abolidos, / volveréis a brillar / *al sol.* Olmos sonoros, *altos* / álamos, lentas encinas, / olivo / *en paz...»* (de *Pido la paz y la palabra)* los elementos subrayados reciben un realce especial debido precisamente a la discordancia entre la pausa métrica y la sintáctica. Más violenta resulta la ruptura en el poema «Digo vivir», de *Redoble de conciencia,* en el que el descoyuntamiento no se produce en una frase sino en el interior de una palabra: «... Digo vivir, vivir a pulso, *airada- / mente* morir, citar desde el estribo».

Un especial efecto humorístico provoca este recurso en la composición «Vals de atardecer», del libro *Tratado de Urbanismo,* de Angel González: «Los pianos golpean con sus colas / enjambres de violines y de violas. / Es el vals de las *solas / y solteras...».* En «Otro tiempo vendrá distinto a éste», de *Sin esperanza, con convencimiento,* el poeta separa reiteradamente el verbo de su complemento directo, con lo cual se resalta por un lado el valor semántico del primero y se genera un «ritmo de espera», como diría Richards, ante la expectativa del segundo: «... Debiste haber *contado / otras historias* (...) estoy aquí, / insomne, fatigado, *velando / mis armas* derrotadas, / y canto / *todo lo que perdí...»*

El encabalgamiento no impide que se produzca un ritmo fluyente en el poema «Aprendiendo a ver claro», del libro *Pliegos de cordel,* de Caballero Bonald, en el que los versos prolongan su sentido en el siguiente y logran crear una estructura circular: «... Vie-

[63] *Alarcos Llorach, E.,* Ensayos y Estudios Literarios, *Madrid, Júcar, 1976, p. 238.*
[64] *Vallejo, C., «Piedra negra sobre una piedra blanca», de* Poemas humanos.
[65] *Martínez García, J. A.,* Propiedades del lenguaje poético, *Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975, p. 467.*

nen por Rosā *(oí / que susurraban),* vienen *sólo / por ella.* Y *ya / todo* fue como un *trueno / alrededor del cuarto. Nadie / vendrá por ti...»*

Los ejemplos, en éste y en otros poetas, podrían multiplicarse.

La antítesis y la paradoja

La contraposición de palabras y de frases a otras de significación contraria, y la unión de conceptos en apariencia irreconciliables constituyen nuevos procedimientos de la poética vallejiana, que han encontrado su reflejo en la poesía española. No significa esto, que tales artificios, como otros analizados con anterioridad, surjan por primera vez, en la historia de la literatura iberoamericana, merced al magisterio de Vallejo; lo que sucede es que en este poeta reciben una más clara potencialidad estilística y una mayor capacidad de contagio respecto a la obra lírica de otros creadores.

El uso de términos opuestos constituye un recurso tan significativo de la lírica de Vallejo, que algunos críticos como Américo Ferrari han considerado su poesía como un canto a la dualidad:

> Toda la poesía de César Vallejo, desde los primeros poemas de *HN* hasta los últimos de *PH* escritos a fines de 1937, da la impresión de ser un meditado, interminablemente prolongado treno de la dualidad; todo se opone a todo, cada determinación choca con la determinación opuesta, y el poeta no sale de la pesadilla de los contrarios. Choca lo uno con lo otro, la síntesis se queda fuera.[66]

Unas veces la paradoja genera oposiciones como «dulzor cruel», «subir para abajo» o «calor frío»: «Me da miedo ese chorro, / buen recuerdo, señor fuerte, implacable / *cruel dulzor.* Me da miedo.» *(Trilce,* XXVII); «... hay siempre que *subir* ¡nunca *bajar! /* ¿No *subimos* acaso para *abajo?» (Trilce,* LXXVII); «¡De puro *calor* tengo *frío, /* hermana Envidia!» («¡De puro calor tengo frío!», de *Poemas humanos).* Otras, la vida y la muerte, en un discurso constante, «se tocan, se muerden, se llaman, se rechazan, se agotan y recomienzan»:[67] «Así *muerta inmortal. /* Así» *(Trilce,* LXV); «En suma, no poseo para expresar mi *vida,* sino mi *muerte. /* Y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano, con mi sombra.» («En suma no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte», de *Poemas humanos).* Los opuestos *nunca / siempre,* pierden sus caracteres distintivos, se confunden y se neutralizan en la composición «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!», del mismo libro: «¡Oh, *siempre, nunca* dar con el *jamás* de tánto *siempre!»* Esta misma pareja opositiva y otras como *vida/muerte, todo/nada, lágrimas/risas,* etc., configuran otra composición de *Poemas humanos,* que lleva el significativo título de «Yuntas»: «Completamente. Además, *¡vida! /* Completamente. Además, *¡muerte! /* Completamente. Además, *¡todo! /* Completamente. Además *¡nada!...».*

La contraposición *frío/calor,* que constituía ya una de las antítesis quevedianas, y que es resaltada por Vallejo, aparece reproducida igualmente por Blas de Otero: *«Ardientemente helado* en *llama fría, /* una *nieve quemante* me desvela / y un *friísimo*

[66] *Ferrari, A., «Poesía, teoría e ideología», en* César Vallejo, *ed. de Julio Ortega, Madrid, Taurus, 1975, p. 391.*

[67] Idem, *p. 391.*

fuego me desvía» *(Redoble de conciencia).* La paradoja del *vivir muriendo,* de venerable antigüedad en la poesía española, y tan recurrente en el autor de *Trilce,* configura el poema «Digo vivir», perteneciente también a *Redoble de conciencia:* «... Digo *vivir, vivir* a pulso, airada- / mente *morir*... (...) Vuelvo a la *vida* con mi *muerte* al hombro... (...) Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra / más inmortal; aquella fiesta brava / del *vivir* del *morir.* Lo demás sobra.»

Estos mismos términos, combinados con los opuestos *mentira/verdad,* aparecen en la composición «Toda la dicha cabe en una lágrima», del libro *Memorias de poco tiempo,* de Caballero Bonald: «Así la carne yergue / su gastada *mentira* hacia el perdido / rastro de la *verdad,* emblema despiadado / de lo que se puede poseer / pasión que *muere* cuando está *naciendo*».

El contraste, la reiteración de parejas de elementos opuestos organizan este poema, de *Con las piedras... con el viento,* de José Hierro: «*Próximo* el *cuerpo,* pero / *lejana* el *alma.* Cantan / las *almas juntas,* cuando / los *cuerpos se distancian.* / Oh, qué luchar, qué angustia, / qué ir y venir del *alma* / al *cuerpo,* cómo yerra, / de *cuerpo* en *cuerpo,* el *alma.*»

Por último, la composición «En ti me quedo», del libro *Palabra sobre palabra,* de Angel González, concluye con este conjunto opositivo, en el que las parejas de contrarios, aparecen dispuestas en series correlativas: «... *quicio* y *resquicio* por donde *entro* y *salgo* / cuando paso del *nunca (me quisiste) al todavía (te odio), / del tampoco (me escuchas) al también (yo me callo), / del todo (me hace daño) al nada (me lastima)*».

Otros recursos como los paralelismos, las construcciones anafóricas, los préstamos de otras lenguas, etc., son compartidos por las creaciones líricas de César Vallejo y por las de los poetas españoles contemporáneos. Nuestro análisis se ha limitado a los que tienen más rendimiento estilístico.

Los aspectos, tanto temáticos como formales, abordados en este trabajo, no los inaugura la poética de Vallejo; sin embargo, gracias a ella reciben una intensificación especial y ejercen una influencia decisiva en alguno de los más significativos poetas españoles de posguerra.

Francisco Gutiérrez Carbajo



César Vallejo y España: una doble perspectiva

Desde julio de 1923 (fecha de su llegada a París), César Vallejo vivió los azares de la condición de emigrado, inconforme con su suerte, vacilante frente a la encrucijada de realizar su vocación literaria o de vivir desarraigado e insatisfecho en tierra extraña tan distinta de su ser y existir andino.

Para subsistir escribía crónicas o correspondencias de la vida europea destinadas a periódicos del Perú, mientras desempeñaba empleos eventuales y mal remunerados. El poeta era consciente de que en esas circunstancias no realizaba su destino literario y sentía el peso de la frustración. Debieron surgir en su ánimo otras posibilidades de realización de sus personales ambiciones. En el panorama europeo, —pensaba— sólo España y Rusia podían satisfacer sus apetencias de realización espiritual.

Paralelamente el destino histórico de España entre 1923 y 1938, tuvo en el desenvolvimiento de la obra de César Vallejo una gravitación decisiva. No fue un impulso deliberado o la inclinación de una afinidad individual lo que llevó a Vallejo a decidir sus primeros viajes a la península. Residente en París desde julio de 1923, el deterioro de su situación económica lo llevó a gestionar con la ayuda de un amigo generoso y siempre cordial —Pablo Abril de Vivero— que como diplomático vivía entonces en Madrid, la concesión de una beca de estudios (de jurisprudencia) en España que le permitiera una decorosa existencia o la prolongación de su estada europea y el ulterior regreso a su país.[1]

La larga y extensa correspondencia Vallejo-Abril ofrece testimonio veraz acerca de esa circunstancia. Los estudios podían no ser vigilados pero la administración de fondos públicos exigía que la cobranza de los subsidios debía hacerse personalmente. Así se explica que forzado por esa realidad de la rutina administrativa, tuvo Vallejo que viajar casi regularmente a la península dos o tres veces al año en el curso de 1925 a 1927, fecha en que se extinguió la beca. Eran los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera (entre 1923 y 1930) frente a la cual Vallejo manifiesta entonces una forzada y aparente indiferencia por la vida política. Sólo después de las elecciones de 1931 y la subsecuente proclamación de la República Española, España significó para él la necesaria toma de posición, un tanto desconcertado o desafecto por las luchas de facciones que empezó a dividir a los republicanos. Ante ese panorama y definida su propia filiación socialista —reafirmada en los viajes a Rusia los años 1928, 1929 y 1931— Vallejo hace

Lima. Monumento a Vallejo. Obra del escultor Baca-Rossi (Foto de Ana María Gazzolo)

[1] *Pablo Abril,* César Vallejo, Cartas. *Lima, Lib. Edit. J. Mejía Baca, 1975, 173 p.*

viajes de otro carácter a España, prolongando por un año el que empezó en diciembre de 1930 hasta diciembre de 1931.

César Vallejo inicia su conocimiento de la realidad española en noviembre de 1925. El crítico Luis Astrana Marín lo había saludado en *El Imparcial* con irónica cordialidad, al igual que tiempo anterior lo había hecho con Vicente Huidobro, diciendo: «Los poetas del otro mundo se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas». Pero Vallejo le responde que al viajar a España no pretende promocionar su propia obra sino meramente realizar el deseo de conocer España por primera vez. Agrega Vallejo:

> De España apenas he conocido hasta ahora la verde y horaciana Santander... Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada por amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas.[2]

El autor de *Los heraldos negros* afirmaba enseguida como si respondiera a un intencionado interrogatorio periodístico de amigos franceses, furiosos parisienses, que iba a Madrid a conocer las grandezas de España,

> ... los irreprochables descalabros anatómicos del Greco, los auténticos estribos de oro regalados por los Papas a los grandes reyes déspotas; la pequeña esquina de la derruida Capilla del Obispo en la puerta del Moro, los dulces grupos de mujeres de velo, anacrónicas y sensuales; el alto y claro cielo; el primer manuscrito del idioma sobre el pergamino en que don Rodrigo Díaz de Vivar y su mujer Jimena testan sus heredades..., etc.

Era sin duda un programa de aproximación espiritual, de buena voluntad por la vida (como él mismo apunta), sin ánimo de utilizar el viaje como una gira literaria para cosechar homenajes, comentarios laudatorios y otros halagos que eran muy ajenos a su carácter. Pensaba seguir frente a la realidad española los dictados de su sensibilidad, reprochando en otros escritores la excesiva importancia de los grandes fueros de la auténtica inteligencia, de los ajetreos de oficio que las urbes estimulan. Y recuerda a Unamuno en su honroso destierro de Hendaya.

Y al finalizar el glosado artículo, enuncia este pensamiento cuyo acierto habrá de confirmar con su obra posterior:

> Pero esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América.[3]

En otro artículo (de los únicos tres que dedicó a sus impresiones de España)[4] Vallejo plantea la posibilidad de resumir el espíritu español de la época en un ensayo que se titularía *Elogio del reposo,* y medita acerca de si ese sentido de «reposo» que él advierte debe atribuirse a una característica de la raza o a la consecuencia de una fatiga histórica. Convoca así a los ensayistas contemporáneos a dilucidar si se trata de un con-

[2] *César Vallejo, «Entre Francia y España», en* Mundial, *Lima, n.° 290, 1 de enero de 1926.*
[3] Ibidem.
[4] *César Vallejo, «Wilson y la vida ideal de la ciudad», en* Mundial, *n.° 295, Lima, 5 de febrero de 1926.*

templativo reposo histórico de gran sibila o de un «acodado perfil nostálgico sobre los horizontes fenecidos».

Intenta luego otra elucidación sobre los detractores tradicionales de España, empeñados en demostrar su alejamiento del espíritu europeo con aquella pseudo-teoría de que Europa termina en los Pirineos. La considera producto del orgullo de la Europa central y de la nórdica, penetrados «de su exclusiva filiación aria» al manifestar con agresiva soberbia y despectivo tono, un notorio menosprecio por los países meridionales «mezclados de alguna sangre y tradición semita». Se advierte que Vallejo sentía ya en 1925 el recrudecimiento de un agresivo racismo que habría de invadir el mundo de Occidente con el resultado de un trágico holocausto.

Ha llegado a considerarse despectivamente a España —dice Vallejo— «como un país en gran parte diferente y hasta desligado del resto de la vida europea». Esa condición de España —percibida lúcidamente por Vallejo— segregada del consorcio europeo por voluntad de Europa y también por incomprensión de los propios españoles enceguecidos por antañonas grandezas —conducta que denunciaron en su tiempo los escritores del 98—, ha necesitado el transcurso hasta hoy de cincuenta años de duras experiencias y sacrificios, para conseguir que España y Portugal ocupen un puesto oficial en la Comunidad Europea.

Como buen asimilador de realidades, Vallejo interpreta el sosiego, el reposo español como un fenómeno extraordinario en un país donde «todos los tornillos y fuerzas del progreso aparecen como espiritualizados y transformados en un ritmo vital superior, más humano y menos físico...» y señala más adelante que los instrumentos del progreso (automóviles, aviones, la radio, el cinema, etc.) en España «no se dejan sentir» o sea que no angustian y dominan, ni destruyen «el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las cosas: en una palabra, que no nos hacen desgraciados».

Vallejo tiene la impresión en Madrid de que los elementos del progreso no nos esclavizan ni avasallan y antes bien contribuyen a disfrutar de la vida, sin mecanizarnos.

> La energía física, el vigor químico, los voltios de luz, la pantalla cinematográfica, el correo del aire, el vencimiento bancario, todo se hace en Madrid, comprensivo, inteligente, para arreglárselas satisfactoriamente con el hombre y siempre a favor de su dicha... Una placidez infinita, un sosiego de gesta, una carga de atmósfera alta impera en la vida ciudadana.

Vallejo se extiende en otras consideraciones, como el desprendimiento en cuestiones de dinero, las buenas maneras, el reposo en el yantar, la cortesía, el respeto humano en que priman los valores permanentes de la humanidad sobre la fuerza de los instrumentos del progreso.

El curso de su primer contacto con España sigue de Madrid a Toledo, donde observa las actitudes del turista moderno, atento a la actualidad de Toledo más que al hechizo de su historia, sin darse cuenta de que la escena transitoria y viva de lo actual es la refundición y cristalización esencial de aquella historia. Para él «un viejo toledano montado en un asno cristaliza en viva célula que pasa, todas las catedrales que quedan».[5]

[5] *César Vallejo*, «El secreto de Toledo», en Mundial, *n.º 315, Lima, 25 de junio de 1926.*

Es ésta, sin duda, una clara visión cordial de una España acogedora, de un pueblo sincero sin las marcas negativas de sus vecinos. En ese ambiente pudo vivir satisfecho, aunque sus propios impulsos rebalsaban esas satisfacciones del vivir, pues eran más poderosos los dictados del horizonte dialéctico de su propia mentalidad madurada frente al espectáculo del hombre oprimido por una sociedad obsoleta e injusta y también frente a la realidad de la crisis política reinante, agravada por el errático rumbo de las facciones republicanas.

Según Georgette de Vallejo después de dos viajes a la Unión Soviética, sale de París el poeta desterrado por la policía francesa, el 29 de diciembre de 1930 y llega para pasar el año nuevo (de 1931) a Madrid.

> Durante su estancia en España, Vallejo trabajará en forma nunca antes más intensa. Por necesidad pecuniaria traduce tres novelas. Escribe *El tungsteno,* publicado en marzo. Escribe *Paco Yunque,* cuento para niños, pedido por un editor, que luego lo rechaza por «demasiado triste». En junio (1931) publica *Rusia en 1931.* El 14 de abril se proclama la República en España, la que Vallejo acoge con indiferencia. Vallejo que ya, como en París, enseña en células clandestinas se ha inscrito en el partido marxista español. Para Vallejo «una revolución sin sangre —y la experiencia lo confirma y lo prueba, decía— no es una revolución».[6]

Hasta la primera quincena de febrero de 1932 no regresa a Francia. En esos meses ha seguido gestionando ediciones de sus obras como *El arte y la revolución* y sus piezas de teatro y concluye su segundo libro sobre Rusia *(Rusia ante el segundo plan quinquenal),* rechazado por el editor.

No son muchos los datos que ha dejado Vallejo respecto de su quehacer y de sus amigos de Madrid. Es evidente que se vinculó con algunos periodistas o grupos literarios aglutinados a raíz del establecimiento de la República. Es evidente también que anduvo en tratos con libreros y editores. En 1930, estando fuera de España, había aparecido la segunda edición de *Trilce,* que para la crítica europea y española constituyó una verdadera revelación, comparable con la aparición de los poemas de Rubén Darío, treinta años antes. Lo han presentado José Bergamín y Gerardo Diego.

Vallejo permanece más de un año en España (diciembre de 1930 a diciembre de 1931). Se detiene en Barcelona y luego se establece en Madrid y viaja para una tercera y breve visita a la Unión Soviética entre septiembre y octubre de 1931. En Madrid conoce a Rafael Alberti, José Bergamín, Antonio Marichalar, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego; según Coyné, el café *La Granja de Henar* ha reemplazado momentáneamente *Le Dôme* o *La Coupole;* pero lo más importante es su dedicación a las actividades políticas: frecuenta una célula comunista de intelectuales a la cual concurren sus compatriotas Armando Bazán y Juan Luis Velázquez y escribe artículos para periódicos madrileños (como *La Voz, Estampa, Ahora)* que a menudo discrepan de su orientación ideológica demasiado precisa.[7]

Logra entonces establecer algunos contactos valiosos para ediciones de sus libros. Aparecen *Rusia en 1931* y *El tungsteno,* pero sin conseguir la edición de su drama *Mampar,* la de su cuento infantil *Paco Yunque* ni tampoco presentar su otro drama *Lock-out.*

[6] *Georgette de Vallejo,* Apuntes biográficos sobre «Poemas en prosa» y «Poemas humanos». *Lima, Moncloa Editores, S.A., 1969.*

[7] *André Coyné,* César Vallejo y su obra poética. *Lima, Edit. Letras peruanas, s. f., 1960?*

Vuelto a París, sigue entre 1932 y 1936, con creciente interés, los acontecimientos políticos de España. Identificado con los socialistas españoles, ha sustituido casi su propia producción literaria por el activismo político dedicado a los sectores de izquierda en la península. El estallido de la Guerra Civil Española, desde 1937, será el motivo central —la vida entera dirigida a un tema— de la poesía de Vallejo. A las piezas que más adelante conformarán el volumen de *Poemas humanos,* se agregan esas agónicas estrofas tan conmovedoramente tituladas *España, aparta de mí este cáliz,* con voz de evangélica influencia. Ya no había en Vallejo, entre 1937 y abril de 1938, otra obsesión que la de España agredida por los negadores de la democracia y la justicia social.

Por entonces empiezan a surgir, entre otros, los poemas «Himno a los voluntarios de la República», «Hombre de Extremadura», «Masa», «Cuídate, España, de tu propia España», fechados entre septiembre y octubre de 1937, los que según expresaba su propio autor contenían «poesía a la altura de las circunstancias». Era poesía de un hombre torturado, angustiado, al que «le dolía» España, víctima de la invasión.

Ante la magnitud del acontecimiento —dice Georgette, su esposa— de inmediato colabora (en París) en la creación de «comités de defensa de la República». Asiste a reuniones, ayuda en mítines, cuyas repetidas actuaciones y pasión ni se hubiera sospechado. Escruta a toda hora, de día y de noche, los cables que llegan de España y son publicados en la estación de ferrocarriles de Montparnasse. Inicia una serie de artículos de llamamiento a favor de la causa revolucionaria española, en que denuncia la «no intervención» sólo provechosa al fascismo, no tan franquista como internacional. Diariamente toma notas y vuelve inclusive a enseñar marxismo en las células clandestinas de obreros simpatizantes. Pese al impacto escribe algunos poemas todavía. El otoño transcurre. A medio invierno (15 de diciembre de 1936) sale para Barcelona y Madrid. El 31 de diciembre de 1936 está de regreso en París... Se abre y avanza el año 1937, el más trágico de toda la existencia de Vallejo, que no logra a su regreso de España, reanudar su labor poética.[8]

El 2 de julio de 1937 es designado como representante del Perú en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas con sede en tres ciudades: Barcelona, Valencia y Madrid. El 12 de julio ya está de vuelta en París. Entre septiembre y diciembre de 1937, ante la derrota republicana, agrega Georgette:

... y bruscamente surge de Vallejo el monólogo interminable. En tres meses escribe 25 poemas, últimos de *Poemas humanos* y dirige a la misma España su ruego y su exceso de desesperación: *España, aparta de mí este cáliz.*

El reconomiento de la aportación de Vallejo a la poesía castellana se manifiesta ya tempranamente en aquellos intelectuales españoles (como José Bergamín, Gerardo Diego, Rafael Alberti, y más adelante, José María Valverde, Luis Monguió, Juan Larrea, Federico de Onís, Leopoldo Panero, etc.) que habrían de constituir en su mayoría la legión de los grandes emigrados de la cultura española del siglo XX, a raíz de la guerra civil.

Después de un lapso de casi medio siglo, las nuevas generaciones españolas harán pleno ese reconocimiento de Vallejo como genial figura renovadora del rumbo de la poesía castellana.

Podríamos decir, a la luz de testimonios veraces, que Vallejo vivió en la década de los años treinta como absorto vigilante del destino de la España eterna y que ensimis-

[8] *Georgette de Vallejo,* obra cit.

mado sufrió la angustia y el desgarramiento del cruento holocausto del pueblo español. Vallejo expone una íntima concepción del ser y del existir del hombre español, revelada por las circunstancias trágicas vividas. Vallejo buscó en España el contacto con el pueblo español, con los pobres y marginales que guardaban un tesoro de virtudes y de raigales costumbres y así encontró los arquetipos del ser nacional de ese momento en la gente de los más modestos pueblos de la península, en campesinos encumbrados como ejemplares epónimos dentro del espectáculo de la guerra civil y de la invasión extranjera. Capta «la imagen española de la muerte» en las escenas de los campos de batalla del Ebro y de Extremadura, de Bilbao y Málaga, de las matanzas de Guernica y Teruel. De esa imagen trágica emergen personajes epónimos como Pedro Rojas y su mujer Juana Vázquez, Ernesto Zúñiga o Ramón Collar, semblanza del combatiente muerto o del cadáver que sigue muriendo. Ahí están no los grandes jefes ni los capitanes de oficio sino los campesinos rudos y valientes que luchan por una fe en la justicia social, están también los mendigos y los niños indefensos e inocentes.

Este es el otro viaje de Vallejo por una España interior y eterna que no muere ni en las guerras más cruentas. En *España, aparta de mí este cáliz*, alienta siempre una esperanza de supervivencia en ese existir porque la derrota (si España cae) «es un decir».

La misma actitud aunque en circunstancias menos dramáticas, treinta años más tarde, tendría ante el hombre y el paisaje español José María Arguedas, proveniente como Vallejo de lo más hondo del Perú, de los Andes, la auténtica raíz humana de las Américas. Arguedas vino a España, en los años sesenta, a explorar el campo español, a ponerse en contacto con lo más profundo de la tierra española, con los campesinos de Zamora, Bermillo y Sayago, a investigar la estructura de las comunidades agrícolas, a encontrar con asombro las mismas características antropológicas que en las peruanas. Por eso perduran en Vallejo y en Arguedas su simpatía e identificación con el hombre del campo, fuese en los afanes cruciales, crudos e intrépidos de la revolución o en los años monótonos y silenciosos del régimen franquista. Porque en uno y otro país, el alma nacional se vertebra en ese hombre generalmente anónimo que respectivamente inspiró el interés y el atractivo del poeta iluminado o del antropólogo dotado de sabiduría e inquietud social.

De la vida y de la obra de Vallejo —inseparables perspectivas— fluyeron dos vertientes sucesivas de creación literaria vinculadas a España. La una, en prosa cálida, en meditaciones más que en crónicas, que tradujeron la realidad aparente en años de expectación, y ensayaron una reflexión sobre la vida española en su raíz urbana transitoria y en su vivir sosegado.

La otra vertiente se manifiesta en poesía sustantiva e inusual, humana y desgarradora, producto de la tensión histórica. La realidad interior del país eterno y la fuerza telúrica de la vida y de la muerte, dictan un mensaje memorable. En medio del dolor lacerante, el poeta entonces convoca esperanzado a los niños del mundo para que recojan la carga de energía vital que España está lanzando a la posteridad.

Estuardo Núñez

Vallejo en Italia

Introducción

¿Qué fortuna ha tenido Vallejo (en adelante, V.) en Italia? En este artículo queremos reseñar todos los estudios y traducciones vallejianos efectuados en este país y, al final, repetir esta pregunta con el objeto de extraer nuestras conclusiones. Empleamos una periodización muy simple, pero que reputamos defendible.

Quisiéramos advertir que siendo éste trabajo un artículo pionero sobre el tema y no contando en el Perú con bibliotecas bien provistas, este estudio adolecerá inevitablemente de vacíos y deficiencias de información. Y, además, que por razones de espacio no podemos referirnos en detalle sino a los libros y artículos más importantes sobre V. aparecidos en Italia. Por último: en esta reseña no hemos considerado la traducción al italiano de trabajos de investigadores extranjeros sobre V.

I. 1952-1957: Los trabajos iniciales

La primera noticia más o menos amplia sobre V. en italiano parece ser la que ofrece Oreste Macrí en su introducción al libro *Poesia spagnola del Novecento* (Parma, Guanda, 1952). El mismo año fue publicado el primer artículo dedicado al poeta peruano por Raffaele Spinelli «C.V. e la poesia indigenista del Perú» *(America Latina,* n.° 3, julio-agosto de 1952). Las primeras traducciones de la poesía vallejiana al italiano aparecieron dos años después en los artículos de Francesco Tentori Montalto «Un caso letterario complesso e quasi sconosciuto: il poeta peruviano C.V.» (en *La Fiera Letteraria,* IX, 4, enero de 1954) y de Oreste Macrí «Due poesie, con una nota» (en *L'Albero,* septiembre de 1954).

Tres años más tarde el mismo Francesco Tentori Montalto presentaba una selección de 24 poemas de V. en la amplia antología por él organizada y traducida *Poesia ispano-americana del 900* (Parma, Guanda, 1957). También Dario Puccini tradujo poemas vallejianos en su artículo «C.V. "cholo" ribelle» (en *Il Contemporaneo,* Roma, 23 de noviembre de 1957).

Estas presentaciones, traducciones y artículos conforman la primera toma de contacto del mundo académico italiano con el poeta peruano.

II. 1959-1971: Los primeros grandes trabajos

El año 1959 se efectuó en Córdoba (Argentina) un Simposio sobre C.V. organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de dicha ciudad. A él envió una comunicación Giovanni Meo Zilio, «Un poema de Vallejo», publicada en

las actas contenidas en *Aula Vallejo, 2-3-4* (Córdoba, 1962, pp. 340-351; reimpresa en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XVIII, 1963-1964, pp. 95-102; y en una versión algo más corta con el título de «Capitulación», el título del poema analizado, en A. Flores (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo,* Nueva York, Las Américas, 1971, volumen II, páginas 67-74). Se trata de un análisis de un poema juvenil de *Los Heraldos Negros,* en el cual Meo Zilio puso a prueba un modelo de análisis estilístico, estético y semántico. En su opinión, en las composiciones primeras de V. ya se encuentran «*in nuce,* aquellos elementos estilísticos que irán desarrollándose y complicándose en las etapas sucesivas».

El modelo de análisis mencionado lo volvió a aplicar Meo Zilio en su gran estudio *Stile e poesia in César Vallejo* (Padua, Liviana, 1960, 201 p.). Se trata de una investigación en lo fundamental estilística (p. 20) que aspira a revelar a través del estudio de los procedimientos estilísticos (cap. 2), de las imágenes dominantes (cap. 3), de los contenidos nocionales (cap. 4) y afectivos (cap. 5) del poema «Himno a los voluntarios de la República» de *España, aparta de mí este cáliz* «los pliegos escondidos de la espiritualidad y poética vallejianas, y no solamente eso, sino a revelarlos *unitariamente* en sus grados de interrelación, en el cuadro de aquella unidad funcional que... había escapado hasta ahora a la crítica» (p. 14). En el capítulo final del libro (6.°), Meo Zilio tradujo el poema y trató de explicarlo integrando, como hemos dicho, el método tradicional de la crítica *estética* con los de la crítica *estilística* y *semántica* (p. 147). En opinión del investigador italiano, el análisis del «Himno» revela un perfeccionamiento de los recursos literarios de V. (pp. 14 y 146), residiendo su valor no tanto en su mensaje político, sino en el mensaje de solidaridad humana, de amor universal que, en el fondo, coincide con el mensaje cristiano en el sentido más puro y más amplio.

En junio de 1964 Roberto Paoli publicó su artículo «"Sia amato chi calza scarpe rotte, quando piove", due traduzioni con una nota» (en *Paese-sera, Libri,* 12 de junio de 1964). Se trata de un brevísimo anticipo a su libro, fundamental dentro de la exégesis italiana de V. y dentro de la exégesis vallejiana en general, *Poesie, di César Vallejo* (Milán, Lerici, 1964), traducción de 95 poemas con un estudio introductorio y una bibliografía. El estudio preliminar (XIII-CCXXXI) constituye un libro de por sí. Paoli, que había estado en contacto epistolar con la señora Georgette V., se refiere primero a la vida del poeta en el Perú y en Europa realizando luego una interpretación detallada de las obras juveniles (I. *Los Heraldos Negros,* II. *Trilce* y III. *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje)* y de las de la madurez (I. *Tungsteno* y *Rusia en 1931,* II. Artículos periodísticos, III. *Poemas Humanos* y IV. *España, aparta de mí este cáliz).* Las reseñas de este libro excepcional han manifestado sus numerosos méritos; así James Higgins ha sostenido que nunca antes se había señalado como aquí la continuidad de la evolución de la obra vallejiana, se habían corregido algunos reiterados errores —como la presunta unidad de estilo atribuida a *Trilce*— y se había mostrado que el marxismo de V. está modificado por actitudes personales y cristianas, a todo lo que se añade la brillantez de algunas interpretaciones. Algunos puntos que quisiéramos agregar son los siguientes: Paoli ha indicado algunas líneas maestras de toda la obra de V.: la idea del hogar como la columna vertebral de su *iter* (CLXXV), la tensión en su poesía entre lo real y lo ideal, la desgracia y la felicidad, la orfandad y la condición de hijo (p. CXLIII), los

dos filones de su inspiración: el subjetivo y angustiado (parte de *Heraldos, Trilce, Poemas Humanos,* primeras prosas) y el colectivo y social (algunos poemas de *Heraldos,* algunos párrafos de sus primeras prosas, *Tungsteno, Rusia,* muchos artículos periodísticos, algunos de los *Poemas Humanos)* (p. C), la importancia de la visión del mundo andino por V. en su poesía —según Paoli su verso clave es «indio después del hombre y antes de él» (p. CLXXXI), la «profunda emoción humana» como el más alto objetivo de la estética vallejiana (p. LXXIV). Muy notables son los análisis de detalle de Paoli sobre los rasgos estilísticos de los distintos poemarios, sus observaciones pioneras sobre la importancia de la prosa de V. (se refiere a *Escalas melografiadas, Fabla salvaje, Tungsteno, Rusia en 1931* y a los artículos periodísticos) para interpretar su poesía, sobre la influencia de Eisenstein en la obra vallejiana tardía (pp. CXVI-CXVII), su comparación entre la poesía marxista de V. y Brecht (pp. CLXXII-CLXXIII), sus análisis de *España.* Aun allí donde las afirmaciones de Paoli son más discutibles —por ejemplo cuando habla de un único bloque poético posterior a *Trilce* (p. CXXXVIII), de que en la «acción» del mundo poético de *España* los personajes son marxistas pero la trama es bíblico-cristiana (p. CCXXIX) o cuando sostiene sin matizaciones que según el último V. el «espíritu» político debe preceder al «hecho» político (p. CXXXV)—, estas afirmaciones están razonadas y son ilustrativas porque al suscitar la discusión permiten llegar a nuevos conocimientos. Pese a la influencia ejercida por este libro de Paoli, todavía hoy sigue siendo una rica fuente de sugerencias, siendo de lamentar que no haya sido traducido al español.

En 1965 Marco Ramat publicó el artículo «Un poeta della Resistenza spagnola» (en *Resistenza.* Periodico mensile. Turín, junio de 1965). Un año después apareció el importante artículo de Roberto Paoli «Alle origine di *Trilce:* Vallejo fra Modernismo e Avanguardia» (en *Annali* de la Universidad de Padua, serie II, vol. I, 1966, pp. 3-19), en el cual amplía su punto de vista sobre las dos fases o tiempos no rigurosamente cronológicos, sino estructurales, en la elaboración de *Trilce.* El mismo año Goffredo Fofi tradujo «Due poesie inedite» agregándoles una nota (en *Quaderni piacentini,* n.° 27, junio de 1966) y la segunda parte del cap. XIV de *Rusia en 1931:* «Due film di Eisenstein» añadiéndole también una nota (en *Giovane critica,* n.° 11, 1966).

Giovanni Meo Zilio dirigió las labores de un equipo conformado por Xavier Abril, Ignacio Chaves, G. D'Angelo y Roberto Paoli sobre «Neologismos en la poesía de César Vallejo». Sus resultados fueron publicados con este título en 1967 (en *Lavori della Sezione Fiorentina del gruppo Ispanistico C.N.R.* Messina/Florencia, D'Anna, 1967, pp. 11-98). La investigación se constriñe fundamentalmente a los neologismos gráfico-fonéticos, léxicos y morfológicos, empleando como criterios la *noexistencia* de dichos neologismos en los principales diccionarios, su *no-inteligibilidad* y el sentimiento de su *no-normalidad* para la conciencia de un hablante limeño culto contemporáneo a V. Las principales conclusiones son: que un 72,35 % de todos los neologismos en la poesía de V. se producen dentro del sistema y tan sólo un 27,65 % fuera de él (fonético-gráficos: 24,11 % dentro y 18,86 % fuera; léxicos: 45,53 % contra 5,92 %; morfológicos: 4,70 % contra 2,87 %), de lo que se desprende que el poeta peruano tiende a innovar principalmente dentro de la línea y los moldes de la tradición lingüística hispánica, que sus innovaciones se concentran preferentemente en los puntos más desprovistos e

indefensos del sistema léxico hispánico, y que su tensión lingüística eclosiona ante todo en el campo léxico. En cuanto a la evolución cronológica de los neologismos, el recuento es: *Los Heraldos Negros:* 24 (fonético-gráficos: 3, léxicos: 20 y morfológicos: 1), *Trilce:* 109 (fonético-gráficos: 62, léxicos: 43 y morfológicos: 4) y *Poemas Humanos:* 37 (fonético-gráficos: 8, léxicos: 21 y morfológicos: 8). «Se observa una línea evolutiva creciente de *H.N.* (24) a *Tr* (109), y decreciente de éste a *P.H.* (37), con un salto entre el primero y el último libro por un lado, y el segundo libro por el otro. Este salto se hace enorme en el plano fonético-gráfico (3/62/8), disminuye, pero se mantiene consistente (20/43/21) en el plano léxico, y desaparece en el plano morfológico donde la línea de evolución no es parabólica sino constante (1/4/8)» (p. 98). ¿Por qué son pocos los neologismos en *H.N.*, se cuadruplican en *Tr* y luego se reducen a un tercio en *P.H.?* Meo Zilio piensa que la causa se halla en que *H.N.* representa la etapa todavía tradicional y modernista de V., mientras que en *Tr* se produce una radical innovación idiomática y en *P.H.* la madurez del poeta lo hace universalizar su lenguaje depurándolo de gran parte de las innovaciones. «Este proceso de universalización-depuración se completa en la última parte de *P.H.*, *España, aparta de mí este cáliz,* donde el neologismo ya calla del todo. El poeta, llegando a su acmé, a su "canto del cisne", ya no lo necesita» (p. 98).

El mismo año de 1967, Antonio Melis publicó una traducción de los capítulos I, X y XII de *Rusia en 1931* con el título de «Pagine sulla Russia» (en *Ideologie,* n.º 2, 1967) con la nota «César Vallejo e il costo della Rivoluzione»; y Giuseppe Bellini se refirió a la influencia quevedesca sobre el poeta peruano en su libro *Quevedo nella poesía ispanoamericana del '900* (Milán, Viscontea, 1967, pp. 8 y ss.). Al siguiente año, Bellini volvió a ocuparse de V. en artículo «La poesía latinoamericana oggi» (en *I problemi di Ulisse,* n.º 62, abril de 1968) y Giacomo V. Sabatelli escribió sobre «César Vallejo, poeta d'antizipazioni» (en *Vita e pensiero,* X, 1968).

Artículos publicados en 1970 sobre V. son los de Cristina Fratini «Nota a "Hoy me gusta la vida mucho menos" di César Vallejo» (en *Rivista di Letterature Moderne e Comparate,* n.º 4, diciembre de 1970) y de Roberto Paoli «Observaciones sobre el indigenismo de Vallejo» (en *Revista Iberoamericana,* n.º 71, 1970; reproducido en A. Flores (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo,* Nueva York, Las Américas, 1971, vol. I, pp. 189-192). Una selección de 15 poemas vallejianos fue incluida por Marcelo Ravoni y Antonio Porta en la antología *Poeti ispanoamericani contemporanei* (Milán, Feltrinelli, 1970) y otra de 17 poemas por Francesco Tentori Montalto en su nueva antología *Poeti ispanoamericani del 900* (Turín, ERI, 1971).

III. 1972-1980: El diccionario vallejiano y la traducción de las poesías completas

Consideramos que el tercer período en la ocupación del medio académico italiano con la obra vallejiana, está caracterizado por la publicación del *Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de César Vallejo* (Florencia, 1977) y de la traducción de las poesías completas (1973-1976). La preparación del diccionario fue anunciada por dos de sus autores, Ferdinando Rosselli y Alessandro Finzi, ya en

su artículo de 1972: «Appunti per una elaborazione elettronica del lessico poetico di César Vallejo» (en AA.VV., *Studi e informazione. Sezione Letteraria. Centro di Ricerche per l'America Latina.* Serie I. Florencia, Valmartina, 1972). El mismo año Giovanni Battista De Cesare publicó su estudio «Analisi delle varianti nella poesia giovanile di César Vallejo» (en AA.VV., *Studi di letteratura ispano-americana,* vol IV, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1972) y una traducción de cinco poemas vallejianos en su antología *Il grido dell'America Latina (Poesia di rivolta: presentazione e antologia)* (Milán, Accademia, 1972).

Un año después Roberto Paoli presentó el primer volumen de su traducción de la poesía vallejiana completa: *V. Tutte la poesie I* (Milán, Accademia, 1973, 266 p.), comprendiendo *Los Heraldos Negros* y *Trilce.* El libro abarca una breve nota preliminar, otra biográfica, una introducción, el texto bilingüe de los dos poemarios, notas aclaratorias a los poemas y un vocabulario, habiendo sido hecha la traducción sobre la base de la así llamada edición Moncloa (Lima, Moncloa, 1968) —la traducción de Paoli de 1964 había sido efectuada sobre la edición Losada corregida sobre la base de la publicación de la Editorial Perú Nuevo (Lima, 1961) y de informaciones de la señora Georgette de V. El segundo tomo de la traducción de las poesías completas hecha por Paoli apareció tres años después y estaba estructurado en forma parecida comprendiendo: *Poemas en prosa, Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz (V. Tutte la poesie II,* Milán, Accademia, 1976, 252 pp.).

Los méritos de esta traducción son evidentes: es la primera versión de los poemas «completos» —por basarse sobre la edición Moncloa no incluye las composiciones previas a *Heraldos Negros*— de un poeta especialmente difícil y hermético a otro idioma, Paoli estaba estupendamente preparado para esta empresa dada su traducción anterior de 1964 —para la que había recibido muchas sugerencias de Oreste Macrí, Carmelo del Coso y Giovanni Meo Zilio *(Poesie, di César Vallejo,* p. CCXXXIV)— y había trabajado y seguía trabajando críticamente sobre el poeta peruano. La publicación llevaba además los instrumentos auxiliares recomendables para el lector italiano: notas biográficas, introductoria, explicativas a los poemas y una considerable bibliografía en la que se incluían los ensayos y artículos sobre V. y las traducciones del escritor peruano publicadas precedentemente en Italia. No obstante lo anterior, nos parece honesto referirnos a un par de artículos muy críticos publicados sobre esta traducción por Giovanni Meo Zilio: «Vallejo in italiano. Note di tecnica della traduzione e di critica semantica» (en *Rassegna iberistica,* Venecia, n.° 2, junio de 1978, pp. 3-37) y «Algo más sobre Vallejo en italiano» (en *Thesaurus,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. 328-333). El profesor Meo Zilio manifiesta que «las luces de esta traducción se imponen» sobre sus sombras («Vallejo in italiano», p. 4) o que «predominan ampliamente» sobre ellas (*Id.,* p. 37), pero cuando luego hace una lista de errores (en el primer artículo) y de aciertos (en el segundo), se observa que en los hechos registra algo distinto: mientras en su lista los aciertos no llegan a 30, los errores son no menos de 200 y mostrarían que Paoli no ha entendido correctamente el texto vallejiano. Lo sugiere claramente Meo Zilio en este párrafo: «... ciertos *qui pro quo* semánticos suelen explicarse por *encandilamientos* contextuales (en el sentido de falsos reflejos del texto vallejiano) o bien por escasa familiaridad con el contexto socio-cultural, o bien (más frecuentemente) por incompleto



conocimiento de la lengua de la cual se traduce y de su *forma interna...»* («Algo más...», p. 5). Paoli no ha respondido a las críticas de Meo Zilio, pero en cambio ha terciado entre ambos al respecto el romanista suizo Gustav Siebenmann en su artículo «La traducción: el arte de la frustración» (en J. M. López de Abiada (ed.), *Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas,* 22-24 de febrero de 1980, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1981, pp. 175-184). Luego de considerar las primeras 65 observaciones de Meo Zilio en su primer artículo, la conclusión general de Siebenmann es que con la crítica de aquél «se han hecho en gran parte propuestas útiles para corregir o mejorar» la traducción al ser reeditada, pero que dicha crítica es excesiva: de las 65 observaciones consideradas por Siebenmann «unas 25 se revelan como fútiles o injustificadas o no inteligibles» y, por lo tanto, más hubiera valido la pena silenciarlas por completo. Por lo demás, al ser presentadas dichas observaciones encasilladas en capítulos y subcapítulos adoptan un aire de irrefutabilidad que «en cierta parte no merecen» (pp. 182-183). Según Siebenmann la traducción de toda la poesía de V. por Paoli constituye una hazaña (p. 176); por consiguiente para el traductor deben haber sido muy frustrantes las críticas injustificadas que ha recibido.

El año 1974 aparecieron dos artículos sobre V.: uno de Angela Bianchini «Vallejo, poeta meticcio» (en *La Stampa,* 15 de marzo de 1974) y el otro de Ferdinando Rosselli «Nota sul colore nella lirica amorosa di César Vallejo» (en *Michelangelo,* n.° 10, 1974, pp. 12-18). El mismo Rosselli publicó dos años después el libro *Elementi cromatici e fotocromatici nella poesia di César Vallejo* (Florencia, Facoltà di Economia e Commercio, 1976, 182 p.), aprovechando el *Diccionario* vallejiano por él preparado con Finzi y Zampolli que por entonces ya estaba listo y en prensa. En este estudio su autor indaga por la importancia de los colores en la poesía del escritor peruano, llegando a documentar la presencia cuantitativa de la cromoluminosidad. Las cromias y los fotoestilemas simples aparecen en todas las colecciones de poemas con un ápice de intensidad en *Los Heraldos Negros* y en *Poemas Humanos* y *España.* Las cromias y los fotoestilemas complejos, no así los cromosímbolos compuestos, aparecen en una progresiva rarefacción de la primera a la última colección de poemas. En el interior de este código, los colores cálidos e intensos son predominantes en *Los Heraldos Negros* portando, en opinión de Rosselli, contenidos decididamente romántico-modernistas. En cuanto a los colores fríos, tienden a prevalecer en las otras colecciones, en especial en *España,* demostrando según el autor la mutación profunda de la ideología del poeta producida por la reconquista de la esperanza en el hombre y en sus destinos terrenos. Este esquema estaría confirmado por la marcha de los estilemas puros (sin connotaciones cromáticas) sea en forma simple o compleja. La técnica modernista como elemento lírico esencial y luego como uso del cromosímbolo mezclado con otros contenidos, estaría presente en toda la obra poética de V. *(Elementi,* p. 118).

En 1977 publicaron Ferdinando Rosselli, Alessandro Finzi y Antonio Zampolli el *Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de César Vallejo* (Florencia, 1977; 22 a 848, 212 p). La financiación del proyecto corrió a cargo del «Centro di Ricerche per l'America Latina del Consiglio Nazionale delle Ricerche» de Florencia y al pie de imprenta del volumen figuran el Istituto di Lingue Straniere de la Facoltà di Economia e Commercio de Florencia, la Divisione Linguistica del CNUCE-CNR de

Lima. Calle Quilca, 273. En la planta alta vivió Vallejo en 1921 (Foto de Ana María Gazzolo)

Pisa y la Cattedra di Linguistica de la Universidad de Pisa. Se tiraron únicamente 50 ejemplares. La edición de la obra poética de V. que se ha tomado como base es la de la editorial Moncloa elaborada por Georgette de V. El léxico vallejiano ha sido clasificado por Rosselli, Finzi y Zampolli en categorías gramaticales según los siguientes criterios: 1. sustantivo, 2. adjetivo, 3. pronombre, 4. verbo y adverbio. Aunque también se registraron las interjecciones, artículos, preposiciones y conjunciones, no se han publicado las secciones en que aparecen, de las que sólo se ofrecen las frecuencias. «En la redacción de las concordancias se tuvieron en cuenta las necesidades del crítico literario, junto a las del estructuralista y del gramático» (p. 8a). Los datos numéricos de la sección de frecuencias se refieren a las cinco colecciones de la obra poética —según la edición Moncloa—, y cada variación de frecuencia anotada se puede relacionar con la temática general de la sección y/o con una evolución temporal del uso.

Aunque se ha puesto en duda el beneficio que las técnicas de computación electrónica pueden aportar en general a la crítica literaria y se lo ha cuestionado en particular para el estudio de la obra de V. (Rosselli, Finzi y Zampolli citan un juicio adverso al respecto de X. Abril, *Diccionario,* p. 18a), el día de hoy los aspectos positivos de la aplicación de estas técnicas parecen inobjetables. Un diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico de un autor, puede servir entre otras cosas para controlar la intuición que la crítica tradicional había empleado tan pródigamente. A lo que se agrega, como ha señalado Roberto Paoli, que la memoria de la computadora es mucho más amplia que la del buen lector de poesía y literatura y es inexorable.

> Lo cual permite no sólo verificar las intuiciones, sino disponer el terreno para otras, poner a la vista todos los elementos verbales, para que resulte más fácil captar un número indefinido de relaciones que concurren al efecto expresivo: muchas de esas relaciones quedaban en la sombra, porque la memoria humana no conseguía juntar delante de la lámpara de la inteligencia los cuatro o cinco enunciados con características comunes. No cabe duda de que, viendo, con una sola ojeada, reunidos, agrupados, ordenados en las páginas de un libro tantos pequeños contextos que uno se sabe de memoria, sí, viéndolos ahora con la mayor evidencia, en toda su profusión, en su totalidad exhaustiva, el conocedor del poeta recibe nuevos estímulos, nuevas iluminaciones. («Las palabras de Vallejo», en R.P., *Estudios sobre literatura peruana contemporánea,* Florencia, 1985, p. 72.)

En suma: el *Diccionario* vallejiano es un medio de ayuda bienvenido y, aún más, inapreciable.

La elaboración del *Diccionario* es bastante satisfactoria, pero por cierto hay algunos reparos de principio que se le pueden hacer y otros de detalle que su utilización hace evidentes. De principio: no tener en cuenta las poesías juveniles previas a *Heraldos,* no incluir en la parte destinada a las concordancias las interjecciones, artículos, preposiciones y conjunciones, y otros más (hemos razonado estas críticas en nuestra amplia reseña aparecida en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima, n.° 15, 1982, pp. 211-216). De detalle: entre los índices de concordancias no se incluye la palabra «zurear» y hay lamentables descuidos en los de frecuencias: palabras repetidas, categorías gramaticales equivocadas, un «decimos» separado de «decir», un «sustraigo» hecho derivar de «sustrear», un «Nueva York» dividido en «Nueva» y «York», entre otros más. No obstante, repetimos que este *Diccionario* es un instrumento auxiliar para la investigación enormemente valioso; téngase en cuenta que en español son muy pocos los

poetas con respecto a los cuales se cuenta con una ayuda semejante —entre otros: Machado y entendemos que ahora también Neruda debido a la labor conjunta del mismo equipo: Rosselli, Finzi y Zampolli—.

La publicación del *Diccionario* dio lugar a la aparición de una serie de trabajos en los cuales se mostraban las ventajas de su empleo por los mismos Rosselli y Finzi o por otros investigadores. Rosselli publicó el mismo año de 1977 «Un essempio di utilizzazione di spogli lessicali automatici a fine critici; i cromostilemi nella "Poesia di guerra" di Antonio Machado e di César Vallejo» (en *Quaderni latinoamericani,* II, 1977, páginas 79-105), trabajo en el que se beneficiaba de su libro sobre los *Elementi cromatici*... mencionado y de su *Diccionario* sobre Machado que había hecho aparecer ese mismo año de 1977. Al año siguiente dio a la imprenta su artículo «Su alcune immagini oggettuali nella poesia di César Vallejo. Analisi quantitativa premessa allo studio critico» (en *Studi dell'Istituto di Lingue Straniere I/1978,* Florencia, Universidad de Florencia, 1978, pp. 162-221), en que busca analizar algunas imágenes recurrentes en la poesía de V. —metal, piedra, tierra, hueso, madera, cristal, hielo, huevo, carne, aire, vacío, humo, polvo, líquido, excremento, arena, desierto, sed—, reagrupándolas hasta donde es posible en familias semánticas. Quiere esclarecer así el uso, el descarte y la importancia de estos estilemas y verificar un método a aplicar en una indagación semejante de los textos poéticos completos de Pablo Neruda (p. 163). Finalmente en su artículo «Immagini tematiche antagoniste nella prima a nell'ultima poesia di César Vallejo» (en *Studi dell'Istituto Linguistico: Saggi e ricerche ispanoamericani,* Florencia, Facoltà di Economia e Commercio, (I) 1980, pp. 5-142) examina Rosselli tres pares de imágenes temáticas antagonistas —vida/muerte, luz/oscuridad y razón/locura— en *Los Heraldos Negros* y en *España.* Los resultados obtenidos permiten resaltar la continuidad de los temas y de las imágenes temáticas del primer poemario al último, lo que significaría la presencia de una problemática nunca disminuida en el arco de las composiciones poéticas vallejianas. Comparando la primera y la quinta colección de poemas —según la edición Moncloa—, se podría mostrar cómo el pesimismo tendería a aumentar por causas y en modos diversos.

Por su parte Alessandro Finzi se refirió al campo semántico «azul» en V. extrayendo distintas conclusiones del análisis cuantitativo posibilitado por el *Diccionario* en su obra *Modelli grafici e critica letteraria* (Turín, Einaudi, 1979, pp. 114-116). En este libro, Finzi propone aplicar modelos cuantitativos para mejorar los modelos gráficos empleados precedentemente por la crítica literaria.

Por último, Roberto Paoli demostró muy brillantemente la utilidad del *Diccionario* en su ponencia «Mapa anatómico de *Poemas Humanos* (Poética y lenguaje)» (en G. Beutler y A. Losada (eds.), *César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional. Freie Universität Berlin, 7-9 de junio de 1979,* Tubinga, Niemeyer, 1981, pp. 41-53; una versión previa de este artículo apareció con el título de «Poemas humanos, demasiado humanos» en *Camp de l'arpa,* Barcelona, n.° 71, enero de 1981, pp. 24-27). Con ayuda del *Diccionario,* Paoli estudia los lexemas vinculados con el campo semántico relacionado con la noción «hombre». Este procedimiento le permite establecer que en *Poemas Humanos* el ser humano no es concebido como la unión de «cuerpo» y «alma», sino como un conjunto de funciones físicas y necesidades. Y que hay una perfecta coheren-

cia entre la *poética explicitada* por Vallejo en sus artículos y textos en prosa y la *poética operante implícita* en sus poemas. V. habría convertido según el profesor italiano los grandes temas de una poesía socialista: la materia, el cuerpo, las necesidades primarias, el trabajo, la solidaridad interhumana «... en su propio lenguaje, en concretas homologías del lenguaje; ha convertido la predicación en emoción, el canto cantado en canto hablado, la sonoridad circular de la poesía en una sonoridad esquinada y lancinante» *(op. cit.,* p. 52).

IV. 1981-1985: Trabajos recientes

En 1981 el mismo Roberto Paoli publicó su libro *Mapas anatómicos de César Vallejo* (Messina/Florencia, D'Anna, 1981, 141 p.), recopilando los siguientes trabajos: I. «Poética y poesía de Vallejo» (las introducciones a los dos volúmenes de la traducción de las poesías completas de 1973 y 1976), II. «En los orígenes de *Trilce»* (1966), III. «Hacia una definición materialista de *Poemas Humanos»* (1976-1977), IV. «Superficie del texto y sema profundo» (1977), V. «Sugerencias para un itinerario crítico vallejiano» (s.f.), VI. «Mapa anatómico de *Poemas Humanos»* (1979) y un Apéndice. El libro contiene una serie de desarrollos de puntos de vista en lo fundamental ya planteados en los grandes «Studi introduttivi» a las *Poesie, di César Vallejo* de Paoli de 1964. Habiéndonos referido antes de alguna manera a los textos I, II y VI, aquí sólo nos ocuparemos de los III, IV y V (el Apéndice únicamente reproduce parte de una entrevista que se le hizo al profesor italiano en 1978 sobre sus investigaciones vallejianas). «Hacia una definición materialista de *Poemas Humanos* (Análisis de "Traspié entre dos estrellas")», es un examen paradigmático de este poema y, a través de él, un intento de determinar el materialismo del cuarto poemario de V. Aquí el poeta desmitificaría el espiritualismo y el idealismo y pondría fin a sus ilusiones reduciendo todos los actos humanos a actos materiales, postulando una profunda solidaridad entre todos los hombres como la única forma de paliar el dolor propio y de los otros, quienes invaden el recinto humano individual. «Superficie del texto y sema profundo: latencia y presencia del tema materno en *Poemas Humanos* (Análisis de los vv. 1-25 de "Me viene, hay días, una gana ubérrima...")», constituye un intento de precisar un campo semántico que según Paoli es central en V.: el de *«madre; amamantamiento; don de sí mismo,* mejor aún *transfusión gratuita, amorosa, de sí mismo»* (p. 87). En «Sugerencias para un itinerario crítico vallejiano» señala Paoli que en sus estudios de los años 1972-76 sobre V. trata de confirmar las intuiciones de su libro de 1964, que actualmente tiene una visión menos maniquea de la experiencia modernista del poeta por lo que cree que es necesario investigar más en detalle el nivel lexical de *Los Heraldos Negros,* que en su opinión ya en *Trilce* es V. el poeta de las necesidades materiales y primarias del hombre (anticipando así *Poemas Humanos),* que el epistolario con Abril permitiría observar un cambio en nuestro autor: el paso de una actitud individualista a otra revolucionaria, y que es necesario estudiar cómo elaboró V. las propuestas de lenguaje y poética de los movimientos artísticos y literarios en el Perú de los años treinta. Hemos reseñado ampliamente este libro de Paoli en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima, n.° 18, 1983, pp. 115-127).

En su artículo «Vallejo y Neruda (Posibles influencias nerudianas en Vallejo)» (en G. Bellini (ed.), *Aspetti e Problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli,* Roma, Bulzoni, 1981, pp. 251-265), Giovanni Meo Zilio intenta probar la hipótesis de una influencia de *España en el corazón* (1973) de Neruda sobre *España, aparta de mí este cáliz* (1939) de V. Meo Zilio sostiene que el «Himno a los voluntarios de la República», el primer poema del texto vallejiano, no sólo es un *pendant* de la «Oda solar al ejército del pueblo», el último poema del texto nerudiano, sino que utiliza y acumula muchas de sus imágenes y las de otros poemas de *España en el corazón* —y lo mismo sucedería con muchos otros poemas de *España, aparta de mí este cáliz.*

«"L'austero laboratorio" di Vallejo e il distacco dell'avanguardia» es un artículo publicado por Antonio Melis en 1982 (en *Letterature d'America. Rivista trimestrale,* año III, n.° 11, 1982, pp. 35-59). Según Melis el sintagma «austero laboratorio» [creador], que se encuentra hacia el final del famoso artículo de V. «Autopsia del Superrealismo» (febrero de 1930), compendia dos valores fundamentales para el poeta peruano: la palabra «laboratorio» se refiere a lo experimental y a la labor humana, y «austero» al impulso ético que es el fundamento de su poética. Estos dos valores explicarían las motivaciones para el alejamiento de V. de la vanguardia: por un lado hay una razón estética: la crítica del afán puramente «contenidista» de la vanguardia y de su renuncia a la búsqueda de la forma creadora y original; y por otro una razón ética: la recusación de lo puramente lúdico e intrascendente de la vanguardia.

Una obra capital de la peruanística italiana son los *Estudios sobre literatura peruana contemporanea* (Florencia, Universidad de Florencia, 1985) de Roberto Paoli, libro que contiene dos artículos dedicados al poeta peruano: «Las palabras de Vallejo» (pp. 55-73; fue publicado originalmente en *Lexis,* Lima, vol. VIII, n.° 2, 1984) y «Vallejo y Neruda». En el primer artículo Paoli realiza una consideración sobre las palabras más frecuentes y características del léxico poético vallejiano (la constelación semántica «hombre», el verbo «llorar», la oposición «muerte/vida», entre otras) y lo que muestran, guiándose por las listas del *Diccionario* vallejiano de Rosselli, Finzi y Zampolli y destacando la utilidad de este instrumento auxiliar de la investigación. En el segundo artículo, el autor señala que así como es absurda la competición entre V. y Neruda es plenamente válida su comparación. De ésta resulta que si entre ambos poetas existen concordancias de superficie hay, en un análisis atento, diferencias profundas como la preferencia del peruano por las series de enunciados exclamativos frente al retoricismo más sobrio del chileno, el regusto de V. por las desemejanzas ante las metáforas y símiles que son el recurso básico nerudiano, la predilección vallejiana por el endecasílabo frente a los versos más largos que privilegia el poeta chileno, la cercanía del peruano al conceptismo y la de Neruda al surrealismo, etc.

Quisiéramos cerrar este recuento mencionando la amplia reseña de Giovanni Meo Zilio «Estado y tendencias de los estudios vallejianos a través del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin, 7-9 de junio de 1979» (en *Studi di Letteratura Ibero-americana offerti a G. Bellini,* Roma, Bulzoni, s.f., pp. 217-230). En este trabajo Meo Zilio pasa revista a todos los trabajos contenidos en las *Actas* de dicho coloquio (Tubinga, Niemeyer, 1981, VIII, 150 p.), aunque sin llegar realmente a extraer el balance que

promete el título de su reseña que concluye expresando que después de tantos estudios parciales sobre V. se echa de menos un estudio orgánico y globalizante.

Conclusiones

¿Qué fortuna ha tenido V. en Italia? De acuerdo a la exposición anterior vemos que empieza a ser presentado en este país hacia 1952 y traducido en 1954. La etapa de los primeros grandes trabajos sobre su obra comprende de 1959 a 1971 abarcando fundamentalmente los estudios de Giovanni Meo Zilio *Stile e poesia in César Vallejo* (1960) y *Neologismos en la poesía de César Vallejo* (con otros colaboradores, 1967) y la introducción y traducción de Roberto Paoli *Poesie, di César Vallejo* (1964). La etapa siguiente se extiende de 1972 a 1980 estando dominada por la traducción de *Tutte le poesie* de V. (I, 1973 y II, 1976) de Roberto Paoli y por la publicación del *Diccionario* vallejiano de F. Rosselli, A. Finzi y A. Zampolli (1977). La etapa más reciente comienza el año 1981 con los *Mapas anatómicos de César Vallejo* de Roberto Paoli. Por el recuento que acabamos de hacer se observa que la personalidad dominante en la labor del medio académico italiano con V. es el erudito profesor florentino Paoli, seguido a distancia por el profesor veneciano Giovanni Meo Zilio y por el asimismo florentino Ferdinando Rosselli.

¿De qué nivel es la vallejística italiana? Del más alto: en el Perú sólo pueden compararse a los estudios que han producido las investigaciones de X. Abril, A. Escobar y A. Ferrari y en inglés las de J. Higgins, E. Neale Silva, K. Mc Duffie y Jean Franco; y las traducciones italianas a las de Clayton Eschleman. Mucho menos desarrollados se encuentran los estudios vallejianos en Francia, España, Alemania y en otros países.

Pero la pregunta por la fortuna que ha tenido V. en Italia puede entendérsela en otro sentido, a saber no por su suerte en el medio académico sino en el extra-académico. Hace años prevenía Oreste Macrí: «Dudo de la fortuna (sobre todo en Italia) de Vallejo...» (en A. Flores (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo*, Nueva York, Las Américas, 1971, vol. II, p. 375), profecía que parece haberse cumplido: en 1976 señalaba Roberto Paoli que, pese al enorme esfuerzo editorial que supuso la publicación en italiano de toda la poesía de V. y al relativo éxito crítico que había alcanzado en este país, existía un silencio en las crónicas bibliográficas de las publicaciones diarias, en las rúbricas específicas de las rotativas y una inexistencia de toda traza de las lecciones expresivas de V. sobre los poetas italianos. ¿A que se debía esta falta de fortuna? Agravantes podían ser los errores de presentación, la inadecuación de las traducciones o el hermetismo del poeta, pero las razones de fondo tenían que ver con una compleja postura psicológica existente en Europa y que tenía distintos componentes, entre los cuales él destacaba una desconfianza inconsciente y un cierto etnocentrismo estético. De América Latina se recibe en Europa sobre todo, escribía, aquello que tiene un modo de expresión como el europeo, pero no lo que posee una expresividad distinta. En este sentido la falta de resonancia de V. muestra una tendencia: que cuando el modo de expresión latinoamericano es distinto al europeo, no es folklorístico y cuesta aproximarse a él —como sucede en V.— no tiene mucho éxito (R. Paoli, «Letteratura peruviana: diffusione e

malintesi», en *La Letteratura latinoamericana e la sua problematica europea,* Roma, IILA, 1978, pp. 45-56, especialmente 50-52). Lamentablemente, desde 1976 en que esta comunicación fue escrita, a la fecha, la recepción de V. en Italia en medios extra-académicos no parece haber aumentado muy esencialmente y esta explicación continúa conservando su vigencia.

David Sobrevilla



Lima. Patio de Letras de la Universidad de San Marcos («Casona»), donde Vallejo estudió en 1911 y 1918 (Foto de Ana María Gazzolo)


DESAMPARADOS
ZAPATERIA
Selectos
NIÑOS

Vallejo en Alemania

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.
...
César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con palo y duro
...

«Piedra negra sobre una piedra blanca»,
Poemas Humanos

Este soneto contiene los versos más —y hasta algunas veces íntegramente— citados en su versión alemana para presentar, para caracterizar a César Vallejo, un genial desconocido, completamente ignorado en lo que oficialmente se entiende por cultura, o base de formación cultural en la República Federal de Alemania. Su nombre no se encuentra en ninguna de las enciclopedias generales (Duden, Brockhaus, Meyer-Konversations-Lexikon), a pesar de que transcurrieron 25 años desde que el conocido poeta y ensayista Hans Magnus Enzensberger lo presentó mediante un tomo de *Gedichte (Poemas);* a pesar de que la recepción crítica fue casi unánime en un punto: que este poeta peruano debe considerarse como una de las figuras grandes, excepcionales, no sólo de la poesía latinoamericana, sino de la literatura mundial.

Teniendo en cuenta la calidad del eco crítico y el hecho de dos reediciones, quizá no sea tan minorista la minoría que llegó a conocer, admirar, tal vez amar a César Vallejo —incitada por *Gedichte,*[1] edición bilingüe de poemas que Enzensberger escogió y transfirió de la obra completa al alemán, acompañándolos con un epílogo-ensayo extenso y brillante; brillante como las traducciones poéticas a primera vista; o si se juzga ambos trabajos desde su parte alemana únicamente: el nivel del poder expresivo, la sensibilidad rítmica, el estilo lúcido, calidades del escritor Hans Magnus Enzensberger.

Sin duda, abrió él una brecha en 1963. Pero quedó inalterada —la interpretación, la visión suya, a través de la cual un lector alemán percibe el mundo de César Vallejo—, una visión fragmentaria, reducida con respecto a la cantidad, naturalmente; el tomo contiene 29 poemas. Y pensando, analizando el conjunto presentado surge la pregunta, si la reducción cualitativa —dada por la cantidad— es siempre idéntica a una concentración de sustancia, a la esencia en lo que concierne a la persona, la vida, la obra de César Vallejo en *Gedichte.*[2] Un ejemplo relativamente simple:

[1] *César Vallejo,* Gedichte, spanisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von Hans Magnus Enzensberger, *Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1963, 128 pp. Primera reedición, declarada «nueva y revisada», 1976. Segunda reedición, 1978. El epílogo publicado también por separado en un libro de ensayos sobre poesía y política, bajo el título* Die Furien des César Vallejo (Las furias de César Vallejo), *Hans Magnus Enzensberger,* Einzelheiten II. Poesie und Politik, *edition Suhrkamp Nr 87, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.*

[2] *La Editora Suhrkamp proyecta la publicación de* Poemas Humanos *en una traducción de Fritz Vogel-*

Lima. Calle Pescadería. En ella se hallaba el Hotel Colón, en donde se alojó César Vallejo en 1917 (Foto de Ana María Gazzolo)

Empieza Enzensberger su ensayo, escrito en Noruega en febrero de 1963, con la localización vaga y la descripción del pueblo serrano de Santiago de Chuco. Da el número de habitantes (con 2.000 en tiempos de infancia de Vallejo; 4.000 en 1963); da la altura en metros (3.115), y pone tanto énfasis en sus palabras sobre la inaccesibilidad y el aislamiento del pueblo (nada infrecuente en regiones de alta montaña), y en la miseria (no la pobreza) de los pobladores, respectivamente de la familia Vallejo, que en el eco de la crítica la Cordillera de los Andes aparece hasta transformada en selva salvaje; y la región en provincia de la categoría más primitiva, oscura, oscurantista, miserable, inimaginable. Lo que no existe en la visión de Enzensberger: la majestad, la belleza de las formaciones andinas; su aire, y los sentimientos, los estados de ánimo que despiertan; lo que significa nacer, crecer, vivir en esas alturas, reflejadas en la obra de Vallejo. Parece ser cuestión de alpinismo para Enzensberger: grandes esfuerzos para subir, llegar a la cumbre (y tener que bajar) —cosa esencialmente diferente—. Pero no veo otra explicación para esa ceguera parcial que lo motiva a traducir —sin necesidad lingüística alguna— «cumbre» o «cielo», cuando Vallejo dice «altura» (por ejemplo, en los títulos «Intensidad y altura», en alemán: «Enfasis y cumbre»; «Altura y pelos», en alemán: «Cielo y polvo», mientras que una traducción literal —«Höbe und Haar»— hubiese sido bella, aunque sea imagen quizá menos dramática, no tenga la profundidad metafísica sugerida por la translación. El poema mismo: es una de las cumbres entre esas 29 traducciones de *Gedichte;* por su ritmo, su tono llega a ser uno de los textos más densos, intensos, conmovedores). Otras manifestaciones de la misma ceguera parcial: cuando Enzensberger toca la cultura, la religiosidad, la lengua quechuas —un mundo que no reconoce como tal, sino como vagamente indio, primitivo, extraño—. Así escribe, por ejemplo, refiriéndose a la aparición y el rechazo de *Los heraldos negros,* en 1918 (sin mencionar siquiera la fuente del dolor, de la desesperanza que ellos expresan: la muerte de su madre; el trauma de la muerte de su madre):

> [Fueron rechazados los poemas por la sociedad peruana, porque] justamente sus rasgos indígenas los hacían irreconocibles: su pesimismo ilimitado, totalmente aliterario, por ser pesimismo de indígena, su fuerza amorfa y caótica, su obsesión de ver vida en cosas sin vida, el residuo animista, anticuado y nuevo. Es cierto, Vallejo habla el lenguaje de la superstición, el lenguaje de los espejos rotos, de las velas que se apagan, de los conejillos de Indias cuchicheantes. El mundo lleno de símbolos: la lechuza sobre el techo, la sal sobre la mesa, el carro negro en el camino, el cáñamo, las campanas, las arañas, son figuras en un libro de la naturaleza, que espera ser descifrado. Vallejo lee en él, y escribe. Se cuenta que de niño había deseado tener una mitra. No llegó a ser obispo, pero sí un augur, medio hechicero, medio profeta.[3]

Un texto algo contradictorio; más, si se tiene en cuenta un cierto proceso de acumulación. Pues Enzensberger, con la ironía que le es propia, ya empieza su ensayo mofán-

sang; traductor de prestigio, premiado en Madrid, por ejemplo por sus traducciones de Valle-Inclán; en Barcelona por sus transposiciones de varios ciclos poéticos de Salvador Espriu. Una traducción de la obra poética completa de César Vallejo quizás un día deje de ser utopía.

La obra en prosa de Vallejo permanece ignorada. Rarísima excepción: otro traductor conocido, Curt Meyer-Clason, introduce una colección de ensayos editados/traducidos por él sobre el tema «Latinoamericanos sobre Europa» con una cita de El arte y la revolución, *«libro de pensamiento» de Vallejo: Curt Meyer-Clason, Hg.,* Lateinamerikaner über Europa, *Edition Suhrkamp Nr. 1428, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1987, 248 pp.* Gedichte, *en la reedición «revisada»: sigue con las mismas bibliografías primaria y secundaria: incompletas; el ensayo-epílogo: sin corrección o amplificación; los poemas: ningún error suprimido.*

[3] *Traducciones al castellano que me pertenecen.*

dose de los presentimientos, facultad muy desarrollada de Vallejo, y otras «supersticiones» que aparentemente le parecen curiosas, exóticas, y quizás hasta un poco indignas de un intelectual «ateísta». Además, ya desde el principio, se siente una fuerte corriente de arrogancia eurocentrista y hasta racista entre líneas; seguramente, en cuanto al racismo, inconsciente, porque es actitud ajena a Hans Magnus Enzensberger, quien en ese tiempo estaba entusiasmado e impulsado por la Revolución Cubana y la explosiva liberación cultural que causó —un descubridor y propulsor del mundo literario latinoamericano antes completamente ignorado en su país—. Ejemplos de lo dicho: una tendencia a transformar ese admirado poeta peruano —justamente por las vías de la admiración— en un pobrecito ingenuo, triste, miserable, en resumen: en un ser del llamado Tercer Mundo, visto, claro, por el «Primer Mundo». (En los poemas la palabra «pobre» aparece —casi sin excepción— traducida como «mísero, miseria, miserable».) Vallejo: un ser cautivo del «abismal fatalismo de su raza» (¿cuál?, habiendo constatado antes que es mestizo, sin mencionar sus rasgos fisionómicos, el color oscuro de su piel). Además: un desdichado que «nunca festejó sus cumpleaños» (hecho correlacionado con unos científicos literarios latinoamericanos incapaces y ridículos que post mortem se pelean por la fecha de su nacimiento). Vallejo: un ser con once hermanos cuyo padre no fue funcionario comunal mal pagado, sino funcionario «inferior». Sin embargo, de pronto, Vallejo «con diecinueve años aparece en las ciudades» (de la costa, Trujillo y Lima; no existen para Enzensberger ciudades en la sierra; ni el conflicto y contraste exterior como interior entre costa y sierra; ni el racismo agresivo de la clase alta que se considera descendiente de señores españoles; señores sobre vencidos de raza infrahumana y hostil). Cursa el pobrecito estudios universitarios (que fue estudiante brillante no cabe en el clisé); trabaja de maestro y, de vez en cuando, hasta en una fábrica de azúcar (pero no dice que uno de sus alumnos de entonces fue el célebre novelista Ciro Alegría).[4] Cuenta —en tono medio *colportage,* medio compasivo por *life little ironies*— esta fiesta desdichada, que llevó al inocente en julio de 1920 por 130 días a la prisión de Trujillo, pasando por encima de esa pesadilla en la que no hay despertar; esas experiencias traumáticas que años después fueron vividas por Ciro Alegría y José María Arguedas.[5]

Aparece *Trilce* en 1922, procurando «mala fama, y hasta fama» al autor. Un libro como caído del cielo; poemas en buena compañía con una vida de bohemio drogadicto —pero ni alusión a sus fundamentaciones en el infierno sobrevivido—. En cambio Enzensberger sí valora la escritura de César Vallejo: su «revuelta», su «explosión estética», su «autonomía absoluta», agregando que esa poesía

> ... se contrapone a todas las reglas, hasta con violencia. El poeta no es su jardinero, es su demiurgo.

Y registra, en cuanto a los inventos, las creaciones, esa tensión extrema, única,

> ... peleaba a brazo partido con la palabra. Cuando no encontraba la que necesitaba, la inventaba... (Mario Benedetti).

[4] *Entre la bibliografía secundaria: Ciro Alegría, «El César Vallejo que yo conocí»,* Cuadernos Americanos, *6, 1944.*

[5] *José María Arguedas,* El Sexto. *Novela, prólogo por Mario Vargas Llosa; 1.ª edición, 1974; 2.ª edición, 1979. Editorial Laia, Barcelona, 228 pp.*

una tensión permanente que Enzensberger no encuentra en la poesía contemporánea europea y se la explica como más bien exterior; como tensión causada por problemas de artificio literario (usando en el original alemán la palabra castellana «peón», «peones» como sinónimo para campesino, indio, pueblo inculto), escribe:

> Vallejo domina el refinado dialecto artístico del arte de ascendencia española, del lenguaje de Quevedo y Góngora, igual que el modo elementar (primitivo) de expresión de los peones. El entrelazamiento de lenguaje extremadamente artificial y dicción desgastada no es superficial en su poética; le es esencial.

Tensión: dimensión, categoría esencial de existencia, a mi modo de ver; cuestión de ser, no reductible a cuestiones de poética; «furias», en la visión de Enzensberger, sólo aparecen en sus poemas publicados póstumos. Pelea «a brazo partido», en mi opinión; desde *Los heraldos negros.*

Todos mis huesos son ajenos;
¡yo tal vez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
¡y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!

¡Y en esta hora fría, en la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién perdón,
y hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón...! [6]

Retomando la imagen de Mario Benedetti —brazo gravísimamente lesionado, venas abiertas; y brazo dividido en dos partes, sin esperanza, de que lleguen a ser (¿otra vez?) un brazo—. Una acumulación y concentración insoportables de dolores, llevadas al extremo por ser este brazo el instrumento necesitado para la escritura. Cada poema es un acto de conciencia. Una pasión, transformada en belleza y en compasión; una compasión que hasta llega a la liberación, la esperanza de liberación, para con los otros.

He sentido siempre una cierta hermandad espiritual entre Vallejo y Kafka. Veo paralelismos en la categoría de su extrema soledad; en sus muertes; también en ese ser/sentirse judío/indio, extraños en el mundo. Y tal vez todavía como más intensa, siento esa hermandad entre César Vallejo y José María Arguedas;[7] contrario a Vallejo —descendiente de clase alta, «blanca», que amaba tan apasionadamente, tan desesperanza-

[6] *Poema entre los ejemplos que da José Carlos Mariátegui en el séptimo de sus* Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana, *Lima, 1928. Mariátegui, 1894-1930, uno de los más profundos pensadores marxistas latinoamericanos, estuvo entre los primeros que —inmediatamente— reconocieron el genio de Vallejo; la incontestable novedad del tono, del espíritu de su escritura. Los siete ensayos fueron traducidos últimamente al alemán: José Carlos Mariátegui,* Sieben Versuche, die peruanische Wirklichkeit zu verstehen..., *Argument/Edition Exodus, Berlin/Fribourg (Suiza), 1986. En la bibliografía de* Gedichte, *Mariátegui no figura.*

[7] *Franz Kafka: en 1883 nace en Praga, muere en 1924 en Kierling (Viena). José María Arguedas: 1911-1969. Véase también: Félix Grande, «Un recuerdo para José María Arguedas», ensayo publicado en El País, 28-XI-87.*

damente la lengua quechua, el mundo que ese lenguaje transluce y esconde—. Sus novelas serán sus testimonios. Quizás, en una sociedad con no tanta injusticia institucionalizada, con no tanto desprecio, tanta violencia racista como la suya, ambos, Vallejo como Arguedas, hubiesen podido vivir como personas-puentes entre los abismos de culturas; hubiesen podido vivir sin esa herida abierta, aniquilante, expresable, expresada por ellos con la sigla «Muerte» —en mayúsculas—. José María Arguedas se suicidó. César Vallejo:

Los heraldos negros

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
¡Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma
...

Gedichte: veintinueve poemas; cinco del ciclo *Los heraldos negros,* uno de *Trilce* y, entre *Poemas Humanos,* tres del ciclo *España, aparta de mí este cáliz.*[8] *Gedichte:* una transposición inspirada; aliento, melodía, ritmo; una voz que es voz inconfundible, propia. Palabra viva. Razón de más, creo, para respetar el don y la libertad de recreación poética de Hans Magnus Enzensberger y tomar ese respeto como criterio de una crítica que consistirá en observaciones, insistiendo solamente en algunos puntos que considero los más importantes: Hay en la traducción algunos, pocos, disparates —como confundir «encrucijada» con «cruceta», el punto de bordado (Kreuzweg - Kreuzstich), en «Dobla el dos de Noviembre»—. Es evidente que entre lenguas de estructuras tan diferentes como el castellano y el alemán, ha de haber invenciones, metamorfosis y hasta pérdidas de imágenes; más, si se traslada poesía; más, si es poesía de César Vallejo. Pero hay en *Gedichte* también pérdidas innecesarias —por ejemplo, de las mayúsculas de Vallejo, llevadas sin distinción a las mayúsculas comunes en alemán, «la Muerte»; «las Lindes», en «Espergesia»; etc.—

Una única alternativa, pertinente posibilidad de comparar la traducción de Enzensberger con otra de calidad equivalente, es la de un poema, «Los nueve monstruos», hecha por el pintor Dieter Masuhr para una antología de Textos de Lectura del Tercer Mundo.[9] Ambas versiones son esencialmente diferentes; ambas bellas, siendo la de Masuhr

[8] Los heraldos negros, La araña, Heces, Agape, Espergesia/Dobla el dos de Noviembre/Masa, Pequeño responso a un héroe de la República, ¡Cuídate, España de tu propia España!

[9] *Versión de Dieter Masuhr en* Lesebuch Dritte Welt/2, *Neue Texte aus Afrika, Asien und Lateinamerika, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 1984, 366 pp. «Los nueve monstruos» (en la versión de Enzensberger): uno entre los tres poemas escogidos por José Miguel Oviedo en un antología editada por él:* Lateinamerika. Gedichte und Erzählungen 1930-1980. *Hg: José Miguel Oviedo; Suhrkamp Taschenbuch Nr. 810; Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982, 425 pp. Las traducciones de los ejemplos dados por Mariátegui de* Los heraldos negros *y* Trilce, *con una excepción son nuevas para el lector alemán; pero son hechas sin pretensiones artísticas; parecen, en comparación con las de Enzensberger, como carbón ante cristal.*

la más concentrada en la sustancia de la palabra original, la más brusca y densa; y suena bien. (Tres ejemplos: Vallejo-Masuhr: hombres humanos; Enzensberger [en retraducción]: hombres de especie humana. V.-M.: Señor Ministro de Salud; E.: Señor Secretario de Estado para el Bienestar del Alma. V.-M.: hermanos hombres; E.: hermanos, hombres, es decir, separados por una coma.)

Tiende Hans Magnus Enzensberger a suavizar, a pulir brusquedades, a evitar los choques directos. Ejemplo uno: «Intensidad y altura». Dice Vallejo: «quiero escribir... / quiero decir muchísimo...». Dice Enzensberger, cambiando el presente indicativo por imperfecto de subjuntivo y condicional: «... en vez de que yo escribiera / lo que tendría que decir...». Ejemplo dos, y único de un asesinato: «Masa», ese poema que parece canto, y emana una intensidad casi no soportable, escalofriante:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: ¡No mueras; te amo tanto!...

Una voz, la primera que con su fuerza impulsa el coro; «masa», pero no masa amorfa, una masa en la cual cada uno contribuye con su voz individual —«te amo tanto»—.

En la versión alemana esa primera voz se distancia, por intercalación de un «porque», y no sin cierta elegancia de la conmoción:

Stirb nicht; denn du bist mir lieb!
(No mueras; porque te aprecio!)

Y es consecuente que lo diga. Parece que se encuentra en otra guerra; en epopeya, en saga de batallas clásicas, no en la Guerra de España. El combatiente hermano —no; no es él, es el guerrero *(Krieger)* que ha muerto. Y con eso la escritura de Vallejo pierde el sentido, toda lógica, toda su fuerza, su sustancia espiritual.

... ¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!
...
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: ¡Quédate hermano!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado:
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre, echóse a andar...

Gedichte, trabajo de un conocido autor alemán: veintinueve poemas, un ensayo, y trece los ecos de la recepción en la crítica entre 1963 y 1982.[10] Parece pobrísimo; pero, considerando la realidad político-cultural alemana y, por otro lado, la calidad sobresaliente de algunas publicaciones, no lo es.

¡Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
¡Jamás tanto cariño doloroso
...

[10] *Según su archivo que la Editorial Suhrkamp me facilitó: nueve publicaciones entre 1963 y 1965; cuatro entre 1972 y 1982.*

Con ese fragmento de «Los nueve monstruos» comienza la última, y a la vez primera, presentación radiofónica de César Vallejo (RIAS, Berlín; 6-V-82; 0,35 horas). Sigue el texto con el retrato que Ciro Alegría da de su maestro César Vallejo (dando la fuente que también Enzensberger usa, pero sin nombrarla), para finalizar con una breve biografía. Tres minutos, pasada la medianoche; sin embargo: ninguna palabra de más; una evocación concentrada en lo esencial.

Así como este texto, ya desde el comienzo se destacan algunos críticos que se confrontan realmente a los poemas (citando no poco), y quienes van, en algunos aspectos, más allá del marco dado por el ensayo de Enzensberger. Uno entre ellos: German Kratochwil en el diario liberal *Die Zeit* (13-XII-63). Da él entrada a Vallejo por la voz de los personajes de *Le Repos du Guerrier* de Christine Rochefort: hablan de un poeta de verdad; un poeta fallecido «por agotamiento»; quien sigue viviendo en ellos por sus versos, empiezan a recitar...

Otro: «Dr. B.B.» *(Esslinger Zeitung,* 16-V-64): pone énfasis en la dimensión y fuerza de la «compasión anti-patética» de César Vallejo; una calidad que él mismo demuestra poseer, y que da a su texto una sinceridad, una clarividencia excepcionales. Reconoce la imposibilidad de reducir la escritura de este poeta a una de las categorías de la ciencia literaria, por ser inigualable. Es además uno de los pocos que ilumina con pocas palabras las terribles realidades de la Guerra de España, en esos tiempos (los años cincuenta y sesenta), bien guardadas en el subconsciente colectivo como parte del declarado pasado alemán. En busca de alguien conocido aquí con quien tenga semejanzas, tonos acordes con Vallejo, llega al poeta austríaco Georg Trakl (1887-1914); un hermano de esa «no-literaria desesperación»; melancolía espesa, soledad extrema; sufrimiento en y por la soledad, y por el mal, la destrucción, la muerte; búsqueda desesperanzada de un Dios oculto. La escritura de Trakl, está, según el crítico, enraizada más en el sentimiento; metáforas, imágenes provenientes del sueño y la pesadilla; en tanto Vallejo nunca opera sin estructuras de pensamiento. Aquél aconseja leer a los dos.

Otros: dos artículos que ya sobresalen por su presentación en un mismo diario; un «órgano» de economía, comercio e industria.[11] Ambos de una página. El primer trabajo, cuyo autor es Juan Torres Cordero, acompañado por el célebre retrato de Vallejo dibujado por Picasso; el segundo, escrito por Karl Krolow —poeta conocido él también—, viene acompañado por la reproducción de la máscara mortuoria del peruano. Homenajes nada comunes a César Vallejo. Karl Krolow, convencido, entusiasmado del trabajo de su homólogo Enzensberger, le sigue, sobre todo en todo lo que concierne a miserabilidades y exotismos latinoamericanos. Trasciende límites por sus conocimientos amplios de poesía y poetas españoles e iberoamericanos (nombra entre muchos otros aquí desconocidos, por ejemplo, a José Bergamín, a Miguel Hernández, al poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade). Además desarrolla su gran sensibilidad para con ese tono conmovedor, vertiginoso, para con la voz de César Vallejo. Es él el único crítico que cita sus versos en castellano y en alemán. El excelente trabajo de Juan Torres Cor-

[11] Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, *Köln. Dejó de existir el 1 de abril de 1964, teniendo que fusionarse —bajo presiones bastante brutales— con el* Handelsblatt, *Düsseldorf. El trabajo de Juan Torres Cordero salió antes de la publicación de* Gedichte, *con un aviso de pronta aparición (27-IV-63); el de Karl Krolow, 2-XI-1963.*

dero está fuera de toda comparación; contiene muchas de las informaciones, de los detalles y matices importantes que en el texto de Enzensberger hacen tanta falta. Es Torres Cordero el único que da el peso que le corresponde al poema «España, aparta de mí este cáliz» (hasta hoy no traducido), y a «Masa».

...
Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre.
...

(De «Traspié entre dos estrellas».)

Hay un rechazo abierto, disparatado de *Gedichte;* una crítica, en la se caracteriza a Enzensberger como medio incomprensible, y a Vallejo como caótico, de mente sobreexcitada *(Basler Nachrichten,* Suiza, 18-XII-64). Y hay una crítica de Alfons Bungert *(Westpfaelzische Rundschau,* 1-V-64), corta, que con tono algo patético y un humor no siempre intencionado, por un lado concentra, por su brevedad, en espejismos, el ensayo de Enzensberger; por otro lado ilumina, porque debe considerarse un acto de magnanimidad, o tolerancia, no rechazar, y hasta leer a Vallejo. Constata, irritado por la dureza y el desconsuelo de la poesía:

Esos poemas son dolorosos de leer: un grito sordo, protesta ardiente, lamento desconsolado, resignación. Y, en medio, ni un tono de esperanza. El lector se siente agobiado, siente compasión, y se lo incita también a la protesta e indignación contra ese mundo lleno de violencia y miseria. Pero falta lo que libera; no se percibe ningún sentido detrás de todo ese sufrimiento...

Tocan los versos de Vallejo, que conste, sólo de vez en cuando a «nuestro corazón». Pero deben sin embargo considerarse, por su lenguaje y su forma peculiar, como obra maestra, obra «modelo para muchos poetas»:

Vallejo es el protagonista de la poesía sudamericana. De convicción él era comunista, su amor, la Unión Soviética. Sin embargo uno no debería estamparlo así no más de comunista. Y sin embargo uno debería leer sus versos, que, aunque no dan consuelo, dejan oír la conmovedora queja humana, el lamento de todo un continente que reúne a seres humanos que cuentan por millones.

«Tercer Mundo», y revelación de un estado de ánimo colectivo por medio de César Vallejo: guerra fría, anticomunismo agresivo; un aire de opresión y pavor deformante. De facto desde 1949; desde la fundación de la República Federal Alemana después de la «liberación» del «Tercer Reich». Desde entonces (hasta 1968): persecución de los comunistas; criminalización de personas (e ideas, opiniones) comunistas o consideradas como tales. Y con eso fue expulsado —otra vez— de la sociedad el grupo, cuyos miembros —al lado de los judíos— fueron aniquilados con más y máxima eficiencia y barbaridad en los Campos de Muerte del Nacionalsocialismo. Mientras que fueron y siguieron siendo —en medio del holocausto— los comunistas el grupo mayor y de más

decisión ideológica y gran abnegación personal en la resistencia contra Hitler; y antes, en parte, contra Franco (asistido por la «Legión Cóndor»), en la defensa de la República Española. Consecuentemente la criminalización de los comunistas llevó a la criminalización de toda resistencia antifascista; y sirvió al mismo tiempo como instrumento psicológico para enterrar todo pasado declarado pasado en el subconsciente. A qué esferas abismales del subconsciente colectivo afectó, lo revela involuntariamente, por ejemplo, el crítico citado con su pregunta por el «sentido detrás de todo ese sufrimiento» en los poemas de César Vallejo. ¿Hubo, acaso, sentido detrás de Auschwitz?[12]

Hans Magnus Enzensberger, quien, llegando al final de su ensayo cambia de tono, concede, refiriéndose a los *Poemas Humanos,* al sufrimiento, al dolor en César Vallejo, la misma categoría que tiene la desesperación en Kierkegaard, y el asco en Sartre: desesperación-asco-dolor: ya no el tema: la existencia. Y es por eso que los poemas últimos de Vallejo le parecen ser «indefensos»; poemas que no se pueden atacar. Y es por esa misma razón que declara a César Vallejo (quizá con sarcasmo dirigido a sus futuros lectores alemanes) poeta sin lugar en nuestra vida moderna; sin lugar en nuestra literatura moderna: hombre poeta «hondísimamente anacrónico».

> ...
> Amado sea
> el que tiene hambre o sed, pero no tiene
> hambre con qué saciar toda su sed,
> ni sed con qué saciar todas sus hambres.
> Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora
> el que suda de pena o de vergüenza,
> aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
> el que paga con lo que le falta,
> el que duerme de espaldas,
> el que ya no recuerda su niñez; amado sea
> el calvo sin sombrero,
> el justo sin espinas,
> el ladrón sin rosas,
> el que lleva reloj y ha visto a Dios,
> el que tiene un honor y no fallece.
>
> Amado sea el niño, que cae y aún llora
> y el hombre que ha caído y ya no llora...
> ...

Fue, sin duda, un acto de contestación, presentar (y criticar) en 1963 con *Gedichte* a un poeta de la literatura universal, comunista. Un acto de resistencia, sin embargo no sin contradicciones, distorsiones, visibles como reflejos del clima reinante; y no sólo en esferas esperadas. Queda, por ejemplo, casi totalmente desapercibida otra «altura» en la poesía de César Vallejo: su religiosidad, sea de creyente, sea de ateísta. Es Juan Torres Cordero el único que hace recordar que Vallejo una vez dijo: «que no sabe qué será, lo que tendrá que defender ante Dios; lo que sabe es que después de su muerte tendrá un defensor: ''Dios''».

[12] *Lo revela también —sin intención— el diario liberal* Die Zeit. *Publica un comentario (23-VIII-1956) a la proscripción —oficial y legal— del Partido Comunista Alemán, titulando: «NO (va haber) CAZA DE BRUJAS / La Prohibición del KPD, no (significa) exterminación» («KEINE HEXENJAGD / Verbot der KPD, nicht Ausrottung»).*

¿«Supersticiones»? Enzensberger habla solamente una vez de lo que considera elemento exterior: del elemento «utópico y religioso» que «tiñe a su comunismo».

Veintinueve poemas. Y ya en el primero esa voz que habla de «los Cristos del alma», del que nació «un día / que Dios estuvo enfermo». Del que —voz individual— voz colectiva, con «Traspié entre dos estrellas» toma la estructura del Sermón de la Montaña, pero no dice: bienaventurados. Dice apasionadamente, desesperanzadamente: «amados sean».

Del que no pide a Dios, que le aparte «el cáliz». España —responsabilidad del hombre—.

«... ¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!» Y la resurrección, del otro, por tanto amor del uno que llegó a ser muchos. No ser un Cristo. Sufrir como Cristo. Por el otro, los otros. No morir como Cristo en viernes.

> César Vallejo ha muerto, le pegaban
> todos sin que él les haga nada;
> le daban duro con palo y duro
> también con una soga...
>
> Me moriré en París con aguacero
> ...
> Tal vez un jueves...

Fue Viernes Santo.

Rosemarie Bollinger

LOS LIBROS



Contextos de *Los heraldos negros*

Vallejo llegó a Lima el 30 de diciembre de 1917; tenía entonces casi 25 años, pues había nacido en marzo de 1892. El día anterior a su partida (diciembre 1927) desde el puerto de Salaverry, Trujillo, había protagonizado un aparente intento de suicidio como consecuencia de sus contrariados amores con «Mirtho» (Zoila Rosa Cuadra).[1] Estas tensiones sentimentales en su relativamente limitada vida erótica de entonces y otras de naturaleza intelectual que le hacían sentir ya la estrechez del medio trujillano, debieron apurar su decisión de proseguir sus estudios universitarios en Lima.

En realidad, esos estudios no debían ser prioritarios en su ánimo; para un joven poeta provinciano como él, las promesas del ambiente literario limeño tenían una mayor seducción. De hecho, Vallejo ya había tenido contacto en 1917 con José María Eguren, una de las figuras poéticas más brillantes en la Lima de esos años, y recibido una carta suya con palabras de aliento y elogio.[2] También había sido objeto de un burlón y agresivo comentario de Clemente Palma (hijo de Ricardo Palma) en la revista *Variedades* a propósito de su poema «El poeta a su amada».[3] Pero eso, según los testimonios que tenemos pesaba menos que las críticas y reproches recibidos en el ambiente trujillano, que parecían haberlo enajenado con esa ciudad. [4] En una carta escrita desde Lima a su amigo el poeta Oscar Imaña, Vallejo confiesa, en un tono algo humorístico, su resentimiento contra el ambiente provinciano y sus mezquindades:

> La cursilería de otros días ya no volverá jamás. Me siento pulcro, claro, nítido, fuerte, enhiesto, olímpico ¡vamos!... En esta mañana en que te escribo me acuerdo de tantas cosas nuestras y lejanas. Los días de diciembre, insalubres, estúpidos, llenos de tedio; los exámenes huachafos e imbéciles, con los ojos insomnes y ungidos de éter y dolor; los Vegas Zanabrias, los Chavarrys... ¡Oh, horror... Mejor no me acuerdo! Me va a doler la muela y voy a caer en la desgracia de manchar esta carta toda luz de amor fraternal...

Y luego le comunica, con la misma ironía, sus primeras impresiones de la Lima literaria:

> Por aquí, cosas de Lima... ¿Qué te contaré? Valdelomar, González Prada, Eguren, Mariátegui, Félix del Valle... Todo un puchero literario... Lima, está así. Es de correr con el sombrero en la mano, al escape... ¿Qué se dice de mi viaje entre esos trujillanos imbéciles?

[1] *Véase la carta en Juan Espejo Asturrizaga,* César Vallejo. Itinerario del hombre. *Lima, Juan Mejía Baca, 1965, p. 50. En adelante se cita como E.*

[2] Variedades, *septiembre 22, 1912.*

[3] *Véase el ataque que Vallejo y amigos reciben de J.V.P. [Julio Víctor Pacheco] titulado «La justicia de Jehová», en* La Industria, *julio 25, 1917; y la defensa de Federico Esquerre, «Los versos de César Vallejo y los Zoilos», en* La Reforma, *agosto 11, 1917, que se publica junto con el poema «Pagana» de Vallejo.*

[4] Visión del Perú *(Homenaje Internacional a César Vallejo), n.º 4, julio 1969, pp. 193-194.*

Doña María de los Santos Mendoza, madre de César Vallejo

De sus encuentros con Abraham Valdelomar, Manuel González Prada y Eguren existen los testimonios de sus crónicas periodísticas que demuestran además el rápido acceso y reconocimiento que Vallejo tuvo entre las principales personalidades literarias limeñas.[5] Incluso con el propio Clemente Palma, su detractor del año pasado, se establece algún tipo de vínculo amistoso; según el mismo Vallejo:

¡Clemente Palma: mi grán amigo! Ustedes se reirán. Pero ya ven. Clemente Palma: uno de mis mayores admiradores. Así como suena. ¡Y de golpe! Ustedes se reirán. Yo también me río con ustedes... Yo estuve la última vez con él nada menos que el sábado... Me dice que publique en el día mi libro que ya conoce. Versos para *Variedades* [la revista que Palma dirigía]. La mar. Casi se aloca con una composición que he escrito aquí y que se titula «Dios». Es un buen hombre. El único defecto que tiene es un criterio estrictamente académico. Yo naturalmente me río de esto... Ya les digo. Es un hombre muy franco en estas cosas. Y ya ven que este atrincherado disparador de dardos del cacareado «Correo Franco» [la sección de *Variedades* en la que apareció la diatriba de Palma], se me presenta como un quemador de incienso. Qué cosas éstas.[6]

Entre las pocas posesiones que Vallejo traía de Trujillo estaban los poemas que constituirán el grueso de su primer libro: *Los heraldos negros*. El volumen contiene 69 poemas; unos pocos datan de 1915 y 1916, pero la mayoría pertenece al período 1917-1918.[7] Este período es crucial y merece estudiarse con cuidado. En primer lugar hay que observar que la demora en la efectiva circulación del libro fue un hecho providencial que le permitió a Vallejo incorporar nuevos textos (algunos tan recientes como «Enereida» o «Espergesia», que fueron escritos a fines de 1918 o, como Larrea sospecha, tal vez a comienzos de 1919), e introducir cambios sustantivos en poemas anteriores para adaptarlos mejor a su sensibilidad estética y anímica de ese momento. Como bien se sabe, aunque el libro está fechado en «Lima, 1918» (no consta el nombre del editor, pero fue impreso en los talleres de Souza Ferreyra), no vio la luz hasta mediados de 1919, probablemente en julio. Una de las razones de la demora, aunque tal vez no la principal, fue la espera por el prólogo que Valdelomar había prometido y que nunca llegó. (Valdelomar moriría accidentalmente en noviembre de 1919.) En marzo de 1918, el escritor limeño había adelantado un comentario sobre la poesía de Vallejo en el que decía:

En breve publicaré sobre su obra un estudio detenido. Basado en el conocimiento de su obra y de su alma, le digo, con la mano puesta en el corazón alborozado: Hermano en el dolor y en la belleza, hermano en Dios: Hay en tu espíritu la chispa divina de los elegidos. Eres un gran artista, un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza.[8]

El propio Valdelomar, Palma y otros amigos lo habían estimulado a publicar ese libro, lo que Vallejo decide hacer a mediados de 1918. En el lapso que transcurre desde

[5] *«Con el Conde de Lemos» [Valdelomar],* La Reforma, *enero 18, 1918; «Con Manuel González Prada»,* La Reforma, *marzo 9, 1918; y «Con José María Eguren»,* La Semana, *n.° 2, marzo 30, 1918.*

[6] *Carta dirigida a Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Federico Esquerre, Oscar Imaña, Leoncio Muñoz, Juan Espejo Asturrizaga y Eloy B. Espinosa; en E., pp. 193-194.*

[7] *Véase el ensayo de ordenación cronológica en la edición Larrea de la* Poesía completa. *Barcelona, Barral Editores, 1978, pp. 393-401. En adelante se cita como L.*

[8] *«La génesis de un gran poeta. César Vallejo, el poeta de la ternura»,* Sud-América, *Lima, n.° 11, marzo 2, 1918. Valdelomar ratifica su opinión y su deseo de escribir ese prólogo en otra nota publicada en* La Reforma, *mayo 4, 1918, reproducida en el semanario limeño* Balneario, *n.° 364, mayo 26, 1918.*

que prepara y ordena los originales hasta que el libro es realmente publicado, varios acontecimientos se precipitan sobre Vallejo; su impacto puede registrarse claramente en varios textos. Tras el inicial entusiasmo de sentirse parte de la vida intelectual limeña, Vallejo empieza a manifestar una inestabilidad emocional aún mayor que antes, quizá provocada por su soledad, su lejanía del hogar y las angustias propias de su maduración como artista: el hombre que llega de Trujillo y el que publica *Los heraldos negros* no son exactamente los mismos. El ambiente extraño agudiza en él la tendencia introspectiva y su indagación filosófica por el sentido de la existencia, cuyo símbolo central es, para él, el hogar. En una extraña carta que le escribe a Imaña a comienzos de agosto de 1918, hay vagas, pero persistentes, muestras de esa desazón y esa intuición de una realidad que misteriosamente distorsiona lo inmediato:

> Sueños familiares, conocidos hay en la casa. Pobres, que duerman. Hombres y mujeres. O que hagan... lo que se les venga en gana. En la vida despierta, se sufre mucho. Pobres...
> Hay una cuerda tendida. Tendida hacia la noche de mañana. Y vibra intensamente.[9]

El primer año limeño acrecentará y definirá otra de sus convicciones capitales: el carácter penitencial de la vida, su naturaleza defectiva. Algunas muertes confirman esa sensación de aislamiento, privación y fatalidad. Primero ocurre la muerte de su enamorada trujillana María Rosa Sandoval, «en un humilde caserío serrano, cerca de Otuzco, sola y en la orfandad»,[10] de la que Vallejo se entera por carta de Federico Esquerre, que sabía de sus amores con ella. Luego, la muerte de González Prada (julio 1918), posiblemente el autor peruano que más admiraba Vallejo, como lo prueba su dedicatoria en «Los dados eternos», escrito y leído al autor de *Minúsculas* hacia febrero de ese año (publicado en *La Semana,* Trujillo, marzo 23). En su entrevista con él, Vallejo había escrito:

> No sé por qué ante este hombre, una reverberación extraordinaria, un soplo de siglos, una idea de síntesis, una como emoción de unidad se cuaja entre mis fibras.[11]

Es evidente que en González Prada veía una especie de padre literario, una mentalidad poderosa con la que podía identificarse; su ausencia le deja, por eso, una sensación de vacío personal. Muy poco después, el 8 de agosto, ocurre la muerte más grave de todas: la de su madre, en Santiago de Chuco. Esa muerte causa en Vallejo una conmoción cuya fuerza jamás se borrará del todo, como lo prueba su obra europea. Las cartas que desde Lima escribe a su hermano Manuel son desgarradoras muestras del terrible desconcierto y devastación que le produce esa muerte:

> Yo vivo muriéndome; y yo no sé a donde mi *(sic)* irá dejar esta vida miserable y traidora...
> Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos de todos y loco de dolor.[12]
> ¡A qué me sabía un destino tan negro; lejos por siempre jamás de nuestra madrecita del alma! Oh queridísimo hermanito ¡Qué horror!

[9] *Vallejo,* Epistolario general. *Valencia, Pre-textos, 1982, p. 32. En adelante se cita como* EG.
[10] *E, p. 45.*
[11] *Véase nota 5.*
[12] EG, *p. 33.*

Han pasado 114 días desde el inolvidable 8 de agosto; y para siempre vivo en la fe de Dios y estoy seguro de que mamacita está viva, allá en nuestra casita, y que mañana o algún día que yo llegue, me esperará con los brazos abiertos, llorando mares. Sí... Yo no puedo aceptar que la haya llevado Dios tan temprano para el amor y la esperanza de sus hijos...[13]

Se produce aún otra muerte, que tiene una relación tangencial con él pero que trae una inesperada consecuencia para su vida: en septiembre 6 de 1918 muere don Pedro M. Barrós, fundador y director del colegio donde Vallejo enseñaba desde mayo de ese año, y pocos días después asume la dirección en su reemplazo. Pero su situación personal vuelve a complicarse cuando entabla unas fogosas relaciones eróticas con Otilia Villanueva (distinta de la Otilia provinciana que Vallejo posiblemente recuerda en «Idilio muerto» bajo el nombre supuesto de «mi andina y dulce Rita»), que van más lejos de lo que él pensaba y lo ponen en aprietos con la familia de la muchacha, que es apenas una quinceañera. Ante la alternativa de un matrimonio forzoso (pues Otilia esperaba un hijo suyo), Vallejo opta al parecer por el aborto, rehusa casarse y como resultado pierde el puesto en el colegio (Otilia era cuñada de un colega suyo). A ella está dirigido el curioso poema «El dolor de las cinco vocales» que Vallejo escribe en mayo de 1919 y que testimonia su separación definitiva.[14] En el poema X de *Trilce* se perciben ecos de esta situación:

Prístina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta.
De tres meses de ausente y diez de dulce.
Cómo el destino,
mitrado monodáctilo, ríe.

...

Se remolca diez meses hacia la decena,
hacia otro más allá.
Dos quedan por lo menos todavía en pañales.
Y los tres meses de ausencia.
Y los nueve de gestación.

Al margen del juicio moral que la actitud de Vallejo pueda merecer, hay que suponer que él también se sintió víctima de su propia acción: no sólo por lo que pasó con su puesto en el colegio, sino por los graves remordimientos que sobrevendrán poco después, en los que además debió jugar no escaso papel el hecho de que todo esto había ocurrido en el período de luto por la muerte de su madre. Un doble sentimiento de culpa y nostalgia agravados se presiente en las composiciones escritas en esta última etapa. En el soneto «Capitulación», por ejemplo, escrito hacia septiembre de 1918, hay alusiones al affaire sentimental con la Otilia limeña:

Pobre trigueña aquella, pobres sus armas; pobres
sus velas cremas que iban al tope en las salobres
espumas de un marmuerto. Vencedora y vencida,

[13] Ibíd., *p. 34.*

[14] *Publicado por primera vez en E, p. 158.*

se quedó pensativa y ojerosa y granate.
Yo me partí de aurora. Y desde aquel combate,
de noche entran dos sierpes esclavas a mi vida.

«Absoluta», probablemente escrito por la misma época, parece sintetizar las confusas sensaciones que la reciente muerte de la madre y el dilema con Otilia despertaron:

Color de ropa antigua. Un julio a sombra,
y un agosto recién segado. Y una
mano de agua que injertó en el pino
resinoso de un tedio malas frutas.

También expresa allí el imposible deseo de un amor elevado y puro, que derrote la contingencia de la vida humana y la acerque a Dios:

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón;
un solo ritmo: Dios!

Semejantes referencias pueden hallarse en «Desnudo en barro», «Líneas» y «Espergesia», todos de los últimos meses de 1918. Destruida la unidad del hogar, tanto por la muerte de los suyos como por su propia ausencia, Vallejo vive retrospectivamente momentos ya pasados, como la muerte en 1915 de su hermano, recordada en «A mi hermano Miguel»; vuelve al hogar abandonado en «Los pasos lejanos»; o mezcla indiscriminadamente recuerdos de niñez con la reciente soledad que el padre enfrenta a la edad de «setentiocho ramos de invierno». Toda esta sobrecarga emocional y moral es la que ayuda a redefinir el signo estético del libro e impulsa a Vallejo a abandonar lo más consabido del camino hasta entonces recorrido.

Los heraldos negros debe considerarse básicamente como una manifestación tardía del postmodernismo, en momentos en que unos pocos marchaban ya en otra dirección, que Vallejo empezará a seguir justamente *después* de publicar este libro. Hay que recordar algunas fechas: en 1914, Huidobro había dado a conocer su manifiesto *Non serviam;* en 1916 publicó su primer libro poético «creacionista», *El espejo de agua,* aparte del poema *Adán;* y en 1917, su primer libro en francés, *Horizon carré.* En el Perú, el poeta arequipeño Alberto Hidalgo publicó en 1917 su *Panoplia lírica,* que es posiblemente la primera manifestación poética de vanguardia que se registraba en el país; llevaba como prólogo una elogiosa «Exégesis estética», precisamente escrita por Valdelomar, quien era un espíritu atento a todo lo «nuevo» que se ensayaba en el ambiente aunque él mismo fuese todavía un epígono del postmodernismo. Cinco años más joven que Vallejo, Hidalgo cultivaba un estridentismo egocéntrico y una adoración por la velocidad y el maquinismo que lo asociaba con las primeras expresiones del futurismo italiano. Menos recordado es el *Prometeo* de otro arequipeño, Alberto Guillén, que aparece en 1918 y que coincide con el de Hidalgo en la exaltación egotista y el tono enfático y optimista. Mientras tanto, entre 1913 y 1918, las manifestaciones de la vanguardia europea en las artes y letras se sucedían vertiginosamente: Apollinaire publica *Alcoholes, Los pintores cubistas* (una especie de manifiesto de ese movimiento plástico) y, más tarde, sus *Caligramas;* Malevich difunde su *Manifiesto del Suprematismo;*

Pound y Wyndham Lewis lanzan el «vorticismo»; De Chirico y Carrá establecen la llamada «pintura metafísica»; aparece en España el primer manifiesto ultraísta, etc. Si a esto se suma lo que estaba ocurriendo en el campo de la música, el teatro y el cine, y los acontecimientos históricos que tenían lugar entonces (la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa son los dos mayores), puede tenerse una idea del estado de agitación que vivía el mundo. Parte de esto llegaba al Perú y a conocimiento de Vallejo, a través de libros, diarios y revistas que leía en esa época. Por ejemplo, a través de la revista española *Cervantes,* cuyo primer número data de 1916, Vallejo pudo conocer la traducción de Rafael Cansinos Assens de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* una antología Dada y textos de los ultraístas Juan Larrea, Gerardo Diego y otros, aparte de «poemas sintéticos» del mexicano José Juan Tablada, que ya experimentaba con el *haiku* y formas visuales de la poesía moderna.[15] También conoció la revista *España,* que dirigió primero Ortega y Gasset y luego Luis Araquistáin.

El primer libro de Vallejo permanece, sin embargo, completamente ajeno a esta vertiente poética. Por su retórica predominante y hasta por su título, puede colocársele históricamente (aunque no por su significado estético profundo) entre otras expresiones finales del postmodernismo y el simbolismo hispanoamericanos de la misma época, como *La sangre devota* (1916) de Ramón López Velarde y *El libro de los paisajes* (1917) de Leopoldo Lugones. Como ellos, Vallejo utilizaba los procedimientos retóricos con los que la generación siguiente a la de Darío (quien había muerto en 1916) había enriquecido, prolongado y a la vez criticado el lenguaje del primer modernismo. En el Perú, su libro tenía algunas vinculaciones con Eguren (*La canción de las figuras* aparece en 1916) y con las novedades que Valdelomar difundía en su revista *Colónida.* Pero lo que distingue a Vallejo de todos éstos es la forma como reelabora ese lenguaje y lo fuerza, en sus mejores momentos, a expresar *otra cosa:* su propia experiencia del mundo, su visión del mal, el dolor sin término ni razón, y la íntima contradicción del ser humano. Sin embargo, en Vallejo todavía resonaban las lecturas hechas en los años trujillanos; según la versión de Espejo Asturrizaga:

> Por aquel año [1917] nuestras lecturas eran de Rubén Darío, Amado Nervo, Maeterlinck, Verlaine, Baudelaire, Jammes, Samain, Paul Fort, Rodenbach, Arthur Rimbaud, Walt Whitman; se leía a Eça de Queiroz, Unamuno, Tagore, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Galdós, Baroja y otros. En el departamento de Orrego se empezó a leer *La decadencia de Occidente* y Herrera Reissig *(sic),* en casa de Garrido... La librería «Cultura Popular» de la Plaza Iquitos y más tarde la de Andrés F. Alcántara, empezaban a traer novedades, especialmente la de «Cultura Popular» que, además, traía revistas españolas entre las que cabe citar *La Esfera* y *España,* semanario de la vida nacional donde colaboraban Gabriel Alomar, Araquistain *(sic),* Guillermo de Torre, Asenjo, Blanco Fombona, Francés *(sic),* los Machado, Martínez Corbalán, Madariaga, Jorge Guillén y otros. Con las revistas españolas empezó a llegar literatura rusa: Tolstoy, Dostoiewsky, Turgeneff *(sic),* Gorky; el teatro de Ibsen, Maeterlink, D'Annunzio y otros autores.[16]

En esta lista faltan algunos nombres y datos claves. Se sabe que, ya a fines de 1915, Vallejo leía ávidamente la *Antología de la poesía francesa moderna,* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún (Madrid, 1913), en la que debió conocer a la mayoría de

[15] *André Coyné,* César Vallejo. *Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 136.*
[16] *E, p. 57.*

los poetas franceses citados por Espejo Asturrizaga. Este libro produjo en él un interés comparable al de su descubrimiento del modernismo al comienzo de sus años trujillanos, y le sirvió para ir tomando luego cierta distancia crítica de los modernistas, con la excepción de Herrera y Reissig y de Lugones, al que Espejo Asturrizaga no menciona, que son los influjos más reconocibles y dominantes en el lenguaje crepuscular y bucólico de numerosas composiciones vallejianas. Pero más importante que esto es el influjo de dos grandes pensadores, Kierkegaard y Nietzsche, que orientan decisivamente la búsqueda poética de Vallejo y la colocan en otro plano: no en el esteticismo modernista sino en el de la ansiosa indagación por un *más allá humano* que caracteriza la conciencia moderna, pase ella o no por la experiencia vanguardista. Del conocimiento que Vallejo tuvo de Kierkegaard hay un testimonio específico y fehaciente, el del escritor peruano Rafael Méndez Dorich, quien en dos cartas personales al estudioso vallejiano Angel Flores, revela que Juan Manuel Sotero, un desconocido integrante del grupo trujillano que publicaba el periódico *El Norte,* dio a conocer a Vallejo la obra del filósofo:

> El conocimiento de las ideas del genial escritor nórdico causó hondo impacto en el espíritu de nuestro poeta e influyó notablemente en su obra ulterior. Sotero fue, seguramente, el más culto de aquella agrupación del Norte... Sotero era muy modesto y le gustaba permanecer en el anónimo, pero no hay dudas de que fue el director ideológico de aquel grupo general y de Vallejo en particular... Pero no fue por él únicamente por quien me enteré de que hiciera conocer a Vallejo al pensador danés. Tanto Orrego como Eloy Espinosa y Francisco Sandoval certificaron el hecho. Es muy raro, en efecto, que Juan Espejo Asturrizaga se olvidara de mencionar a Sotero, quizá se debió al hecho de que Sotero no era escritor o, al menos no presumiera de tal.[17]

En cuanto a Nietzsche, Larrea es uno de los críticos que más ha destacado la huella del filósofo germano en el poeta, sobre todo en su concepción del amor, la muerte de Dios y sus afinidades con la teoría del eterno retorno. Larrea cita dos testimonios: el del propio Vallejo, en la crónica sobre González Prada, en la que lo elogia por ser un maestro que ha «pulverizado tanto órgano deforme de nuestra vida republicana y cuya labor no es la de hojarasca, de mero buen hablar, sino de incorruptible bronce inmortal, como la de Platón y la de Nietzsche»; y el tardío de Felipe Cossío del Pomar que se refiere a los años de Vallejo en Trujillo:

> Nietzsche era el dios tonante que la juventud trujillana llevaba metido en el corazón. De memoria repetían párrafos de *Así hablaba Zaratustra.* «Cuántas veces —me confesaba [Vallejo]— en la ciudad dormida nos echábamos en medio de la calle, los brazos en cruz, esperando que pasase algo. Y no pasaba nada.»[18]

La lectura de poemas como «Los heraldos negros», «Los dados eternos», «Los anillos fatigados» o «Espergesia», podría corroborar lo que estos testimonios sugieren: la huella de Nietzsche es profunda en Vallejo.[19] No pretende esta introducción examinar el asunto, sino meramente señalar su importancia, precisamente porque no se la ha destacado suficientemente.

[17] *Angel Flores, ed.,* Aproximaciones a César Vallejo. *New York, Las Américas Publishing, 1971, I, páginas 135-136. En adelante se cita como F.*

[18] *Cit. en L, pp. 39-40.*

[19] *Consúltese Rafael Gutiérrez Girardot, «La muerte de Dios», en F, I, pp. 335-350.*

Los 69 poemas del libro están distribuidos en seis secciones de muy diversa extensión e intensidad poética, dejando al margen de esas secciones el poema inicial que da título al volumen. Puede decirse que no siempre los títulos de las secciones convienen al contenido de las mismas. Por ejemplo, en la sección «De la tierra», se incluye «Heces», que es un poema evidentemente escrito en Lima y referido a su experiencia en la capital. «Los arrieros», que bien podría figurar en la sección «Nostalgias imperiales», aparece en cambio en «Truenos», cuya clima dominante es otro. Y «Espergesia», la última entre las «Canciones de hogar», tiene poca afinidad con ellas. Cabe concluir que Vallejo fue deliberadamente caprichoso al ordenar su libro: no siguió el orden cronológico ni el temático, sino que agrupó los textos de acuerdo con claves personales que no siempre son fáciles de descifrar, aunque es evidente que reservó para las dos últimas secciones las composiciones más maduras, las que consideraba más logradas y cercanas a sus gustos al momento de aparecer el libro. Eso explica que los textos más derivativos (y aun los de gusto más dudoso) aparezcan en la sección inicial «Plafones ágiles» y en la cuarta, «Nostalgias imperiales», aunque ésta contenga «Idilio muerto», que es un hermoso ejemplo de su tono íntimo y sencillo. En general, puede decirse que hay una tensión interna, no resuelta, en el libro: por un lado, la tendencia decorativa y convencional, en la que se traslucen sus lecturas modernistas; y, por otro, lo que Américo Ferrari llama su «acento personal»,[20] mucho más despojado y dramático, capaz de sugerir ambiguas realidades sin describirlas.

Existen 17 primeras versiones de poemas incluidos en *Los heraldos negros,* que fueron publicados anteriormente en periódicos de Trujillo y Lima, salvo «Ausente», que sólo se conoce por haber sido reproducido en facsímil por Luis Monguió.[21] En la presente edición se presentan en doble página, enfrentando el texto definitivo, y previa consulta (en la medida de lo posible) del texto tal como fue publicado originalmente. Estas versiones permiten tener una idea de la evolución que sufre el lenguaje de Vallejo a partir de 1916 y de los cambios que introdujo en los textos originales para adecuarlos al estado último de su proceso interior. Baste un ejemplo para demostrarlo: el que ofrece la tercera estrofa del poema que abre el libro. Se transcriben las dos distintas versiones de ese mismo texto:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que traiciona el Destino.
Son esos rudos golpes las explosiones súbitas
de alguna almohada de oro que funde un sol maligno.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

En la versión definitiva, cuyo impacto emocional deriva de la fuerza concreta, casi física y de sabor coloquial, de imágenes como «golpes sangrientos» y «las crepitaciones de algún pan...», ha desaparecido la vaguedad retórica de la primera («almohada de

20 *Américo Ferrari,* El universo poético de César Vallejo. *Caracas, Monte Avila, 1974, p. 207.*
21 *Luis Monguió,* César Vallejo. *New York, Hispanic Institute, 1952, p. 20.*

oro», «sol maligno»), que casi contradice lo que el poema quiere expresar. La pugna a la que se ha hecho referencia más arriba también queda documentada en estas dos versiones de un texto.

Sorprendentemente, la recepción inmediata del libro fue bastante favorable, más si se tienen en cuenta las anomalías retóricas, métricas y conceptuales que presentaba. Apenas publicado el libro, el diario *La Prensa* saludó su aparición reproduciendo breves comentarios de tres de las plumas más prestigiosas: González Prada, Eguren y Valdelomar.[22] Tres distintas reseñas periodísticas y un extenso comentario crítico de Antenor Orrego se ocuparon del libro, entre julio y septiembre de 1919, en los principales periódicos de Lima y Trujillo. Al mismo tiempo que las reseñas subrayan la «rareza» o «extrañeza» de la obra que —dicen— la convierten en inaccesible para el público menos enterado, coinciden en clasificarla como «una rama de la gran escuela simbolista».[23] Al asociarlo con esa tendencia poética y reconocer que no comparte el gusto por su estética, «Clovis» (pseudónimo de Luis Varela y Orbegoso) respetuosamente ofrece un consejo al joven poeta:

> ... se lamenta que un concepto singular prive a la cultura general de una obra más sólida, más rotunda, más verdadera, como sería la que surgiese, indudablemente, si Vallejo, desdeñando el simbolismo, se dedicase a cultivar seriamente al poeta verdadero que guarda en sí.[24]

Por su parte, Gastón Roger abre su comentario discutiendo precisamente las críticas que Vallejo ha recibido por haberse perdido «por las inquietas curvas del símbolo». El cronista no lo niega, pero corrige el punto de vista general sobre esta escuela:

> Eso dicen. Pero, según Dumur, el simbolismo es la libertad y aun la anarquía. Se comprenden entonces las censuras... El simbolismo... no pasa derramando juncias ni rosas. Puede inspirar desdenes, y hasta iras, pero su rito es el rito simple, y por ello oscuro, de la sinceridad y brota naturalmente, sin método, con el lirismo agudo de la sensación que no se subordina al método.

Mostrando percepción crítica, el autor concluye:

> Los eruditos, frente a estas expresiones artísticas tan personales, no acertarán nunca. Cejador, con inteligencia adormecida por la gramática, renegará de los poetas ansiosos de libertad como Vallejo. Los críticos inflexibles no admitirán manifestaciones de tan rotunda sensibilidad.[25]

Curiosamente, seis años más tarde, un crítico más conocido que todos éstos, el español Luis Astrana Marín (traductor de Shakespeare y biógrafo de Quevedo, Lope de Vega y otros) se burlará torpemente de los versos de *Los heraldos negros,* cuando Vallejo es ya otro poeta y la misma poesía moderna se halla en la cúspide de cambios trascendentales:

> ¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno, no se le ve todos los días. Ni esas crepitaciones de algún pan se oyeron nunca sobre vivos y muertos. ¡Muy bien! la cuestión es ser original, huir de tópicos y frases de segunda mano... *(El Imparcial,* Madrid, septiembre 20, 1925, p. 5).

[22] La Prensa, *ed. de la mañana, julio 24, 1919. Estos textos y los que se citan a continuación han sido reproducidos en E, pp. 224-236.*

[23] *«Aloysius»,* «Los heraldos negros, *versos de César A. Vallejo»,* La Crónica, *julio 28, 1919. «Aloysius» era el pseudónimo del poeta y periodista Luis Góngora.*

[24] El Comercio, *julio 31, 1919.*

[25] La Prensa, *ed. de la tarde, octubre 10, 1919.*

Para Vallejo, tal vez por la distancia estética que ya lo separaba de su primer libro, el artículo no pasó de ser «motivo de hilaridad», como consta en su crónica «Entre Francia y España».[26]

El comentario más sustantivo en la época (el más polémico también) es, por cierto, el de Orrego, quien lo usa para exaltar la originalidad de Vallejo tanto como para atacar a los sectores académicos y tradicionales del medio:

César Vallejo, como todo verdadero creador, es inclasificable. Hace versos como habla y habla como vive. Su arte, como todo gran arte, es un símbolo de la Naturaleza, una metáfora de la vida. Ve, siente, piensa y traduce directamente. Le importa un ardite la tradición.

El mayor mérito del trabajo es el de ser el único que por entonces hizo referencia al asunto del «indigenismo» o «nativismo» de algunos versos del poeta, cuestión que estaba de actualidad en el Perú (José Gálvez había publicado en 1915 su tesis *Posibilidad de una literatura genuinamente nacional),* y que luego ha sido largamente debatida por la crítica vallejiana. Orrego no ve a Vallejo propiamente como un representante de esta tendencia, sino como un modelo que salva el dilema del nacionalismo:

La poesía de Vallejo es hondamente peruana, porque también es hondamente universal y humana. El verdadero, el más profundo, el más vital nacionalismo conduce siempre hacia lo universal. Jamás lo excluyen Whitman y Tagore, siendo uno yanqui y el otro indio... [27]

Vallejo podía, pues, sentirse satisfecho de ver su libro al fin publicado y recibido con tan positivas muestras de aprecio por las mejores firmas del ambiente. Algo de este entusiasmo parece notarse en la dedicatoria colectiva que escribió en un ejemplar del libro para sus amigos de Trujillo:

Hermanos: Los heraldos negros acaban de llegar. Y pasan con rumbo al Norte, a su tierra nativa.

Anuncian de graneado: que alguien viene por sobre todos los himalayas y todos los andes circunstanciales, detrás de semejantes monstruos azorados y jadeantes, suena por el recodo de la aurora un agudísimo y absoluto *«Solo de aceros».*

¡Paremos la oreja! Confesión: y al otro lado: al buen muchacho amigo, el sufrido Korriskoso [pseudónimo de Vallejo] de antaño, el tembloroso ademán ante la vida.

Y si alguna ofrenda a este libro he de hacerla con mi corazón, es para mis queridos hermanos de Trujillo.[28]

Los heraldos negros era sólo un comienzo, pero un comienzo auspicioso y de crítica importancia para un poeta que, en poco tiempo más, introduciría un cambio radical en la poesía de nuestra lengua. Tenía razón José Carlos Mariátegui cuando, años después, señalaba que este libro, con tan claras raíces en la tradición poética del momento, era sin embargo «el orto de una nueva poesía en el Perú». [29]

José Miguel Oviedo

[26] Mundial, *enero 10, 1926. Documentos cit. F, I, pp. 58-60.*

[27] La Reforma, *agosto 6, 1919.*

[28] *E, p. 78. Sobre el pseudónimo «Korriskoso», véase F, I, p. 34, nota 15.*

[29] Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. *Lima, Biblioteca Amauta, 1968, 13 ed., p. 24.*

El ser que se disocia

Con *Los heraldos negros,* César Vallejo se instala en la poética más avanzada entre las entonces disponibles en Hispanoamérica: el modernismo. Remeda a Darío, «Darío de las Américas celestes!», brujo azul expresamente alabado en el poema «Retablo», y a Herrera y Reissig, implícitamente imitado, sobre todo en el tratamiento del soneto. Hasta el nombre del libro recuerda a Darío, quien titula «Heraldos» un poema alegórico de *Prosas profanas.* Y la diferencia resulta sintomática. Mientras Darío sueña con un desfile de mujeres ideales, fabulosas, Vallejo simboliza pálpitos funestos: los heraldos negros son los golpes que empozan el alma, son mensajeros de muerte. Vallejo se instala en el modernismo, pero a contramano, en controversia, mal parado.

Al optar por el modernismo, Vallejo escoge la mescolanza, un arte colecticio, misceláneo; elige la poética de bazar. La adopta cuando se está operando el repliegue del cosmopolitismo ostentoso de Darío, el gran trotamundos babélico, locuaz, expansivo, enciclopédico, mimético, camaleón capaz de ser a la par telúrico y decadente, mundano y vernáculo. Vallejo llega en el momento de la interiorización intimista del posmodernismo, del regreso al origen, de la recuperación del mundo natal, de la búsqueda de la autenticidad, de la autoctonía. Coincide con Ramón López Velarde, con Gabriela Mistral, con Luis Palés Matos, con Baldomero Fernández Moreno. Llega cuando se quiere hacer concordar la ductilidad formal, la pericia instrumental que aporta el modernismo magno con el temperamento local, con la propia idiosincrasia, con la cultura nativa. Es decir, conciliar la soltura técnica, la variabilidad estilística con la personalidad profunda, con la referencia a la condición y al contexto reales. Se trata entonces de restablecer el pacto autobiográfico, de recuperar cierta mímesis realista, de afincar de nuevo en el terruño.

Vallejo se instala en un sistema disyunto, heteróclito, portador de contradicciones que el proteico Darío resuelve trabajando en múltiples registros simultáneos, proclamando la movilidad y la mutabilidad como principios de su estética. Pero en Vallejo, mucho más fáustico, más conflictivo, más ensimismado, más inquisitivo, más medular, esa versatilidad gozosa no funciona. *Los heraldos negros* proviene de una encrucijada problemática. Manifiesta una crisis de conciencia que es también crisis estética. Libro de búsqueda, dubitativo, resulta indefectiblemente incoherente. Es el libro de pasaje, el preámbulo de la explosión vanguardista de *Trilce,* no de transición porque en Vallejo todo es convulso, a sacudones, tenso, espasmódico. *Los heraldos negros* muestra la tribulación, las sacudidas, el estremecimiento que precede al desmadre de *Trilce.* Pone en evidencia un acorralamiento, un impase para el cual no hay atajo, no hay coartada. La salida es del orden catastrófico: desescribir lo escrito, desquiciarlo mediante una subversión radical, extremar la negación, hacer antiarte y contracultura, hacer aflorar el galimatías entrañable, abrir el texto a las potencias entrópicas.

Los heraldos negros, escrito entre Trujillo y Lima, adopta la estética disponible, la de la bibliogula, aquella que identifica musa con museo, que exhibe citas ilustres e íconos prestigiosos, que se pavonea con el despliegue transcultural, transhistórico y transgeográfico, con la mixtura de todas las estéticas finiseculares, con la astenia y la neurastenia, con las angustias crepusculares. Esa es entonces la modernidad preconizada y practicada por los cenáculos más progresistas en cualquier lugar de Hispanoamérica, hasta en las ciudades más retiradas. Ese cóctel de receta local e ingredientes importados adquiere rápida difusión y sorprendente arraigo. El modernismo cunde como una epidemia; coincide sin duda con la sensibilidad, con las expectativas, con la mentalidad de esa Hispanoamérica que quiere superar sus rémoras, abrirse al mundo, participar en el festín de la cultura metropolitana, trasplantar todo aquello que le permita actualizarse. Y el impacto del modernismo en el imaginario de nuestro continente tendrá larga secuela; sus marcas se detectan por doquier, hasta en la novela naturalista, hasta en las letras de tango y de bolero. El modernismo cunde y hace alianza con el novomundismo, con el americanismo idealista; es la matriz de las nuevas ideas. Preside la génesis de nuestras vanguardias, no sólo artísticas, también políticas.

En *Los heraldos negros* la impronta modernista se detecta de inmediato, por el azul emblemático diseminado por doquier —vino azul, leche azul, mano azul, azul urdido en hierro: todo puede ser azul—, por la visión pictórica que multiplica las referencias a un matizado cromatismo —«sombras gualdas», «cera tornasol», «lilas mostazas», «tarde amaranto», «velas cremas»—, por el abanico prosódico, por la fluctuación irresoluta entre el polo lírico, formalista, y el prosario de una textura que presagia la de *Trilce.* El modernismo es identificable en la panoplia transcultural, en lo exótico, en lo legendario y en lo esotérico como vehículos de evasión compensadora de las sujeciones, de las limitaciones empíricas, de la estrechez y del atraso de un ambiente provinciano y oprimente. Se lo reconoce en la mascarada, en lo paródico, en lo arqueológico, en el rebuscamiento manierista y en el alambicamiento simbolista, en esa amplitud que va de lo rimbombante y verboso, de la pompa y la opulencia, de lo teatral y operístico, al «cantar neurasténico de paria», a la «honda plomada» que baja por el «eje ultranervioso». En *Los heraldos negros* la ampulosidad y la altisonancia cohabitan con la sencillez más densa y cruda. Lo protocolar y áulico, lo hiperretórico, lo hiperliterario son coextensivos de las acometidas desestructurantes de una subjetividad que irrumpe y tira hacia su voraginoso centro, que no va a permitirle a Vallejo acomodarse ni en lo figural ni en lo prosódico al sistema de representación modernista. Vallejo está ya en el punto de ruptura, padece el ocaso de los dioses y la ineficacia de los filtros modernistas. La suntuosa puesta en escena, el extrañamiento transfigurador son arrebatados por los pujos entrañables, por lo pulsional destructivo, tanático, por el maremagno interior, por lo oscuro y sin rostro.

Si el alambicamiento le es inherente —por eso los dispositivos de *Trilce* son tan complicados como los de *Los heraldos negros*—, no puede con el preciosismo, el fanatismo, el decorativismo modernistas. Su desazón, su desasosiego son excesivos. No puede suspender, armonizar, sublimar. No puede asumir de modo convincente ni la sofisticación de las estilizaciones modernistas ni el eros exculpado buscando con soltura todas las satisfacciones imaginables. La lujuria y la lubricidad transgresivas lo desajustan, lo

asustan. No consigue acomodarse a la voluptuosidad, a la evanescencia, a la visión enjoyada y festiva. Para Vallejo no hay distensión, no hay retiro, no hay recreo; nada le permite evadirse placenteramente, evitarse. No es un esteta hedónico, en busca de quimeras, que pueda ejercer una fantasía en libre vuelo; no funcionan en él las escapatorias fabulosas; no hay alfombra mágica que valga. En Vallejo, el sistema de representación modernista no opera a gusto, chirría. O no lo asume con el grado de identificación suficiente, y no puede evitar lo desparejo, la desproporción, una dinámica entrópica que le impide el ajuste y la coherencia requeribles. (A diferencia de Eguren, quien en lo utópico o ucrónico se mueve a sus anchas, halla su campo privilegiado de acción). O Vallejo no consigue asentar su poesía en ese espacio, porque no adquiere el dominio necesario: no posee la pericia, no llega a consumar su cabal adquisición. No consigue instalarse en la estética armónico-extensiva, la del despliegue proporcionado, simétrico, en la homología homófona, en la concertación unitaria. Hay en *Los heraldos negros* una torsión excesiva, expresionista. Nada logra la regularidad, la tersura integrales. Vallejo carece de soltura prosódica, la métrica se le desquicia, las rimas son pesadas, a menudo cacofónicas, a la diabla. Como se ve en varios poemas, el imperio de la rima impone absurdos finales de verso. O puede que la lógica cohesiva ya no tenga vigencia, que el absurdo sea deliberadamente provocado para dar paso a un arbitrio que no acata reglas, relaciones sensatas. Puede que el patrón sea ya la desmesura, el desatino, la acción de la potencia frenética, desquiciadora, aquella que predice *Trilce*.

Esta desarmonía se ve con nitidez en el plano de las imágenes, en lo figural donde reina una disparidad desconcertante. Vallejo mezcla términos que remiten a contextos muy disímiles, provoca asociaciones incongruentes, entrevera los ejes de referencia, moviliza sentidos tan traslaticios que no hay marco capaz de contenerlos; embrolla la textura, radicaliza sus metáforas. Véase, por ejemplo, en «Deshora», esa extraña ristra de metáforas insólitas en torno de la falta de mujer lustral y del alma contrita en retirada. Los dos ápices del dolo son los pasajes de mayor transgresión lógica, los más interiorizados y los más somáticos:

> cuando ha cuajado en no sé qué probeta
> sin contenido una insolente piedra, (...)
> ni una migaja de tu voz; ni un nervio
> de tu convite heroico de luceros.

Vallejo no puede instalarse en lo mítico. En toda evocación ensoñadora, en toda escapada a lo fabuloso de *Los heraldos negros* hay una irrupción disonante (irritante), hay una transversalidad negativa que perturba el remonte, que impide la completa transfiguración. No puede ser exótico, no puede ser pagano, no puede ser erótico. No falta la escenificación exótica de neto cuño literario. No faltan los mitemas literarios, las traslaciones fabulosas, los típicos viajes transculturales del modernismo. Están «los brahamánicos elefantes reales», «el festín pagano», el «mosto de Babilonia», Holofernes, Osiris, Sardanápalo. Hay en *Los heraldos negros* un campamento griego, correrías de tigres, ocasos atenienses, griegas manos matinales, un desfile de dromedarios. A este repertorio fantasioso pertenecen las evocaciones bíblicas: el rosado Jordán, la sinfonía de olivos, la dulce hebrea y la tajante Judith. Pero el exotismo nunca predomina del todo: aparece, instaura su dispositivo escenográfico y es pronto subsumido por la subjetivi-

dad insumisa, por ese yo desasosegado que frustra toda fuga imaginaria, que se apodera de la producción fabulosa para desviarla, para devolverla al fondo convulso, para referirla al sujeto revuelto, para convertirla en vector de la pujanza negativa o en símbolo del ser disociado, para reconducirla por el desfiladero de los nervios hacia su epicentro tenebroso. Típica de *Los heraldos negros,* esta reversión se ve netamente en «Nervazón de angustia» y en «Pagana».

«Nervazón de angustia» propone la salomónica Sulamita, la vislumbre del desierto oriental, el sinfónico olivar, la «dulce fiesta asiática». Las figuraciones legendarias actúan como base de lanzamiento de la imaginación, como levadura literaria para levantar el texto. La transfiguración suntuaria, la prosopopeya áulica constituyen efectos de alejamiento enaltecedor, de distinción y distanciación estéticas. Estos motivos placenteros, de halago ensoñador, se entrelazan con los de la crucifixión, materializada agresivamente en los clavos punzantes, lacerantes que representan la repercusión somática de una carga de sufrimiento intolerable, la mala vida del locutor lírico, quien pide a la mujer maternal y lenitiva que mitigue su calvario. El yo enfático, altisonante, hiperbólico monta con estos símbolos su dramaturgia patética para dar cuenta de su neurosis, de su angustioso abatimiento:

> Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;
> desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
> Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
> dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor.

O sea que toda esta panoplia prestigiosa, este derroche de íconos opulentos, toda la hinchazón retórica, la grandilocuencia teatral termina en autoanálisis, en constancia casi clínica de la alienación, en registro de lo psicótico. Y de pronto, en medio del desfile regio, en medio de ese lamento amplificado por el transporte mitopoético, sobreviene el descendimiento a la condición miserable, a la localización real, a la verdadera existencia, la del paria aplastado:

> Son las ocho de un mañana en crema brujo...
> Hay frío... Un perro pasa royendo un hueso de otro
> perro que se fue... Y empieza a llorar en mis nervios
> un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!

El sistema de representación no posee ya ni la coherencia ni la eficacia que Darío o Herrera y Reissig, los padres literarios de Vallejo, le infundían. Aquí hay demasiada mezcla de instancias antitéticas; el transporte está trabado por esta remisión de lo mítico a lo explícitamente psicológico, por este autismo que impide las transmutaciones liberadoras, el vuelo evasivo. La sublimación se frustra subsumida por la descarga neurótica, por la angustia que todo lo retrotrae hacia su fúnebre centro, centro triturador. El sistema no funciona porque la disparidad no puede ser integrada cohesivamente. La pérdida de la unidad es irreversible. Ya no rige ningún principio capaz de restablecer la concertación armónica. Vallejo optará por desembarazarse de estas mediaciones magnas, de los préstamos a la cultura monumental, de la galería legendaria para asumir el desbarajuste interno y convertir el terremoto mental en módulo y motor de lo poético.

Con «Pagana» pasa lo mismo. Hay parecida inflación. Se despliega la panoplia lujo-

sa. Una Babilonia recamada sirve de teatro a la orgía sanguinolenta con la «hembra proteica», voluptuosa victimaria del amante inmolado en el ritual erótico. Pero todo este atesoramiento figural, este «festín pagano» resulta conductor de desesperanza, de carencia, de fracaso:

Mosto de Babilonia. Holofernes, sin tropas,
en el árbol cristiano yo colgué mi nidal;
la viña redentora negó amor a mis copas;
Judith, la vida aleve, sesgó su cuerpo hostial.

Lo patente en los poemas donde se pone en juego la panoplia mitológica es el uso singular que Vallejo hace de estos iconos, sus asociaciones insólitas, su mixtura sincrética. Con ellos traba metáforas que consternan, opera entrecruzamientos simbólicos a menudo estrafalarios. Estos iconos son desviados y desfasados; no llegan a conformar un marco de referencia, a configurar un soporte escénico suficiente. Vallejo los emplea directa y arbitrariamente como agentes metafóricos, conectándolos mediante relaciones subjetivas de sentido. A menudo estas conexiones resultan indescifrables. No estamos lejos de los efectos metafóricos de *Trilce:*

Sardanápalo. Tal, botón eléctrico
de máquinas de sueño fue mi boca.

Vallejo no encuentra puerto para su anclaje, no halla socaire, dónde morar de lleno, morar a gusto. No puede aquietarse, conciliar, identificarse. El desequilibrio lo acosa, los fantasmas lóbregos no le dan sosiego. Vallejo no puede ser pagano ni en el plano de lo imaginario, de las proyecciones oníricas. Tampoco puede ser erótico. Lo erótico —el poema como estancia o cámara nupcial, como fetiche que posibilita la posesión imaginaria del objeto deseado, el poema como intermediario liberador de la producción fantasmática, como espacio donde se despliega la omniposibilidad, la omnipotencia amorosa— sólo consigue su realización integral en dos poemas. Uno es «Nochebuena», soneto valseado de la fluidez ondulante, trompo erógeno donde el ritmo aliterativo, el efluvio melifluo todo lo empareja. El otro es «Capitulación», el soneto de la sensualidad crispada, sinusoide, satánico, donde los senos son lenguas de fuego y son sierpes. En ambos lo erótico halla expresión cabal porque los dos cumplen cabalmente el programa modernista. «Nochebuena» imita al Darío de «Era un aire suave» o de «Sonatina» y «Capitulación» al Herrera y Reissig de «Cromos exóticos». Los otros, los más, están asaltados por una «jauría de remordimientos» y lo erótico se frustra.

Vallejo no puede entregarse al gozo sensual sin complejo de culpa, no puede ser un perverso polimorfo, asumir plenamente los mandatos del cuerpo, darse al juego amoroso, alcanzar la plétora sexual. No puede ser disoluto. El sexo se liga en él con perdición, caída, condena. Se relaciona con la mancilla, con lo fangoso; despierta la conciencia pecaminosa. Vallejo lo representa siempre como antesala de la muerte. Va acompañado por un cortejo de imágenes fúnebres, evoca lo sepulcral, el «sexo tumba»:

Amada, vamos al borde
frágil de un montón de tierra.
Va en aceite ungida el ala,
y en pureza. Pero un golpe,
al caer yo no sé dónde,
afila de cada lágrima
un diente hostil.

Vallejo no puede metaforizar el amor sin apelar a la simbología religiosa, sobre todo a la crucifixión, al martirologio. El imaginario de Vallejo está modelado por la matriz cristiana. No puede ser ni «voyeur», ni sátiro, ni sádico, ni vampiro. Tiene demasiada conciencia de la endeblez, de la transitoriedad, de la falta. Es un buscador del sentido, desesperado por tanta insignificancia; un apetente ontológico condenado al no ser; un metafísico en constante querella con Dios que se eclipsa, que reparte injustamente la suerte, que desampara a sus criaturas, que las deja en ayuno y a la deriva. Un penitente no puede ser erótico. En «Espergesia» dice:

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.
Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

Vallejo no consigue conciliar seso con sexo. Todos los encuentros amorosos fracasan. La mujer carnal los encharca; la unión con la ideal, cobijadora, reparadora no se consuma por desencuentro o porque el amante, sumido en la negrura del no ser, en la neurosis desarticuladora, en la «nervazón de angustia», resulta irrecuperable, irredimible. Los pujos desestructurantes, la transversalidad negativa imponen la discordancia, la escisión, el desencajamiento. Ni la «linda Regia» ni «la andina y dulce Rita» consiguen curar a Vallejo de su «charco de culpa», de su «bloque de hielo», de su «enorme pedrada». Nadie lo saca de su «hospital de nervios», nada lo exime «del crudísimo día de ser hombre». No le queda a Vallejo evasión que lo sosiegue. No puede escapar de sí. No le queda sino dar el salto abismal de *Trilce*.

Saúl Yurkievich

Historia y *Trilce*

La poesía lírica es o ha sido, por definición, un género *ahistórico,* en cuanto que se propone cantar y contar lo esencial humano duradero o repetido. Pero hay excepciones. Renacimiento, Góngora, alternancia en Quevedo y Lope de lo *existencial* puro con lo histórico *leído* líricamente. Por no hablar de la poesía inglesa o de Víctor Hugo, que tantas veces encuentran su musa en la Historia. Casi todo el Romanticismo es recreación de la Historia o, cuando menos, de la Leyenda. En nuestro siglo, la poesía se acrisola en lo *poëtico,* sin querer enterarse del mundo cotidiano. Pero esto sólo es una primera apreciación. Para desmentirla (y desmentirme), baste el verso de Apollinaire, que traduzco ahora por libre: «Ay, amada, el día en que un ferrocarril no te sorprenda». Las vanguardias, sí, cantaron la Historia presente, la que tenían en torno, como el Romanticismo cantó la Historia medieval. Pero, en todo caso, lo que caracteriza a la lírica, y más a la de nuestro siglo, es su ahistoricismo. Salvo la lectura lírica del pasado histórico que venimos gozando/padeciendo hoy (cuán largo hoy) por influencia, mayormente, de Cavafis, en quien la Yourcenar intuye la *coartada histórica* como recurso para no hablar de un presente inconfesable, y que sólo se confesará tardíamente.

César Vallejo, dentro de las vanguardias de entreguerras (la poesía por la poesía), es uno de los núcleos humanos más puros y sensibles, más espontáneos e infantiles, del lenguaje como juego y la vida como lenguaje: «la tierna carnecilla del deseo. Y dentro del ámbito/Vallejo, *Trilce* se diría su libro más entrañado en lo entrañable, más remitido a sí mismo y sus palabras, hechas y deshechas (hechas o deshechas). Sin embargo, sobre *Trilce* gravita la Historia, o cuando menos asoma. Siempre sorprende, grata o ingratamente, en un poeta lírico, una referencia temporal concreta, general, *periodística.* Sorprende mucho más en Vallejo. Y mucho más en *Trilce,* su libro/matriz, digamos. Bueno, pues *Trilce* abunda en referencias históricas.

Como uno ya no juega al aburrido, tedioso juego profesional de dejar la moraleja (estética, por supuesto) para el final, la voy a echar por delante: Vallejo está lleno de referencias históricas, que él utiliza poéticamente, por supuesto, pero que a su vez le remiten a un fondo de cultura y tiempo común que viene a desmentir su exclusivo y excluyente «indigenismo».

Así, en el poema IX del citado libro (único de que vamos a tratar): «...enveto bolivarianas fragosidades». Es el primer recurso a la Historia que encontramos en *Trilce.* Vallejo adjetiva la fragosidad mediante un nombre político. Algo nuevo ha amanecido en él. Uno diría que una doble conciencia: la conciencia histórica y la conciencia del valor *poëtico* de la historia, el recurso profesional a su utilización. Poema XII: «¿Qué dice ahora Newton?». La Historia o la Ciencia. C. V. está empezando a jugar con esos valores.

«...leí una noche, entre tus tiernos puntos, un cuento de Daudet» (poema XV). New-

ton, Daudet. Vallejo se va abriendo a la cultura europea (si el propio vanguardismo de este libro no fuese ya una apertura total). Comprendemos, entre paréntesis, que a C. V. le tenía que ir muy bien el tierno y hoy desvalorizado Alfonso Daudet. Poema XVI: «Avístate la verde bandera presidencial». Poema XIX: «A trastear, Hélpide dulce...» Aquí, C. V. juega con el mundo clásico, lo humoriza. Pero en el mismo poema: «Oh sangabriel...». La consecuencia obvia de todo esto sería que C. V., como todo gran poeta, tiene una óptica lírica del mundo y llega un momento en que *todo le vale*. Así es, pero nadie es «sublime sin interrupción», como quería Baudelaire, (ni siquiera Baudelaire lo fue), de modo que estas citas nos revelan un contacto del virginal C. V. con el mundo, con la Historia, con la cultura, contacto que corrige sensatamente el fiero indigenismo que se le ha atribuído, y que en los sucesivos y famosos libros políticos de C. V. tendría su desarrollo pleno y beligerante.

Poema XX. De nuevo, C. V. acude a la nomenclatura histórica para adjetivar nada menos que al hombre: «el hombre guillermosecundario». Y ya sabemos lo que significó Guillermo II en Europa. Mas no olvidemos nunca que estas referencias tienen una doble dirección: sitúan al lector en un momento histórico, cuando quizás anda perdido entre el puro telurismo vallejiano, pero, a la inversa, son referencias utilizadas poéticamente, potenciadas por el instinto lírico (y no periodístico) de C. V.

Poema XXII: «Don Juan Jacobo está en hacerlo». Por el contexto, parece indudable que se trata de Rouseau. Veamos cómo el indito peruano juega constantemente, en su libro más *maternizado,* con la cultura del mundo. No es el pastor poeta, ciertamente. Nadie es el pastor poeta. El pastor poeta, puesto a hacer versos, suele resultar cultista (Miguel Hernández). Poema XXIV: «transcurren dos marías llorando». ¿Son las Marías del Evangelio? Sin duda, porque cuatro versos más abajo se dice: «...la mano negativa de Pedro». Y se habla del domingo de Ramos y de los sepulcros removidos. C. V. no está con la religión ni contra ella. Está, como todo poeta, condenado a su entendimiento lírico del mundo (lo cual ha costado muchos disgustos a los poetas por parte de quienes no tienen ese entendimiento, o de quienes no tienen *entendimiento.*

Poema XXV: «Al rebufar el socaire de cada caravela (ortografía de C. V.) deshilada sin americanizar...». Aquí de la conquista. Aquí de un poema complicadamente indigenista. Pero es mucho más sorprendente el verso quinto del poema XXV: «...moribundas alejandrías». Alejandría, desde Cavafis, es la obsesión cosmopolita de los poetas postnovísimos / postmodernos. Todavía en el penúltimo verso de este poema volvemos a encontrar la «moribunda alejandría».

El poeta «indigenista» (y a mucha honra, por decirlo pronto y bien), experimenta ya el tirón de las viejas culturas preindoeuropeas. Está claro que Alejandría (aunque la nombre con minúscula) es para él un enigma fascinante, como lo sigue siendo incluso para los especialistas en el tema. El poeta indigenista se deja llevar en su libro por el magnetismo poético de lo lejano. Lo dijo Heidegger: «El hombre es un ser de lejanías».

Poema XXXI: «Cristiano espero». C. V. acabaría en comunista, como sabemos y le correspondía, pero su origen (se le ha dicho —tópico— hijo de un misionero español) cultural, o uno de sus orígenes, salta en este verso. Poema XXXIII: «la fibra védica, la lana védica». ¿Y cómo no va a tener presente César Vallejo a los vedas? Poema XXXIV: «¿Por ahí estás, Venus de Milo?». De *Trilce* suelen citarse (la gente vive de citas) los

poemas mayormente maternos, infantiles, naturales, vueltos sobre lo genital y lo telúrico con un balbuceo singular que nadie ha sabido nunca si es lenguaje de niño o audacia de vanguardista (probablemente, las dos cosas). Pero las citas que venimos recogiendo nos revelan que el poeta de *Trilce* es ya un poeta *europeo,* un poeta que implanta su americanismo en París, o lo va a implantar. Un hombre que ha entrado en el torrente general de la cultura.

El milagro vallejiano, pues, está en haber conservado el acento párvulo incluso en sus poemas más beligerantes. Y el milagro concreto de este aspecto parcial de *Trilce* que venimos glosando, en haber integrado en su escritura *niña* los grandes mitos de la cultura y la Historia, sin mayor colisión. Don del poeta es decir poéticamente la prosa de la vida o de la Historia.

En el poema XLVIII, «69 veces púnicas». Evidentemente, C. V. está enterado de todo. Por supuesto, nos da la lección de cómo un poeta se apropia la Historia sin que se le encenice de erudición, pero nos permite rastrear, asimismo (si todo Vallejo no estuviera ya tan rastreado), su creciente formación universal, el paso del *indigenismo indígena* (que me gustaría decir) al indigenismo como reserva espiritual y estética interior, como manadero para seguir escribiendo y como óptica personal que aplicar al mundo. En el poema L: «el viejo inminente, pitagórico!». Bolívar, Tántalo, Pitágoras. Nombres que hemos recogido o no en esta cosecha de urgencia. Nombres que van destiñendo ya, sobre el niño peruano eterno, el aguafuerte de la Historia y el Mito. A medida que avanzamos en *Trilce,* como en toda la obra de C. V., el poeta se nos va convirtiendo en rehén de la cultura, sin por eso perder la sabia inocencia verbal (y quizá tampoco la otra).

Poema LV: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza». Con esto llegamos a un punto delicado: la literatura de la literatura, vicio y antropofagia que devoran Europa. Samain, un maestro menor, resuena en Vallejo, un genio mayor. Luego Vallejo está abierto al mundo, lo capta todo, lo gusta todo. Del universalismo cultural pasaría al universalismo social, político. El encuentro Vallejo / Samain, en este verso, es emocionante como el abrazo de la Europa decaída con la América desvalida. Aquí consuma Vallejo, sin saberlo, su *corrupción* europea. Se abraza a Samain como a una puta del bajo París.

Es quizá la última cita *culta* del libro. Pero no supone, como hemos sugerido, la entrega del indito peruano a un poeta europeo, decadente y mediocre. Vallejo puede salir inmune de estos abrazos, estas entregas y estas citas. Es incitante, para el estudioso, perseguir el lento entrecruzamiento del *nativismo* vallejiano con la Historia del mundo, ese galeón varado que sigue girando con la tierra. Pero es reveladora, sobre todo, la incorruptibilidad del genio, que puede andar entre los peores sin perder la virginidad idiomática que le constituye. El ángel sólo se aparece por contraste con el mundo. Vallejo, contra el fondo de la Historia (y esto se acentuaría, como sabemos, en libros últimos y penúltimos), queda más angelical que nunca. Más Vallejo que nunca.

Francisco Umbral



Trilce

Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, en su *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* (1950, 1966, 1968 y 1972), califican la poesía vanguardista de *Trilce* (1922), del peruano César Vallejo, de «... descoyuntada, incoherente, ininteligible y ... absurda. Frases sin contenido, imágenes desquiciadas, agrupaciones de sílabas y letras carentes de toda significación».[1] Para colmo, los dos críticos consideran a Vallejo «otro poeta fracasado». Tal interpretación fácil y, digamos, infantil del poeta y de su poesía, pertenece más bien a la década de los 1920, pero no a la época actual.[2] El propósito de este estudio es ilustrar —tal como lo ha hecho un gran número de excelentes críticos: Juan Larrea, André Coyné, Saúl Yurkievich, Eduardo Neale-Silva y otros— cómo los artificios y recursos «descoyuntados, incoherentes, ininteligibles y absurdos» en efecto crean un mundo poético de honda realidad para Vallejo. Nuestro análisis radica en cuatro divisiones principales: el uso del juego lingüístico (la aliteración y la repetición) y numérico; el manejo entre sus versos del espacio y de la tipografía; el empleo de frases disparatadas, «absurdas»; y la creación de imágenes y metáforas impensadas y geniales. Vamos a ver que estos mismos artificios son cruciales en la transmisión de la comunicación básica de *Trilce* de «la orfandad; la pérdida de la inocencia; la búsqueda de la unidad en un mundo fragmentado y hostil; el amor materno, familiar y erótico; y la experiencia existencial de la vida como un continuo morir o como cárcel».[3]

El juego lingüístico

En primer lugar estudiaremos aquellos poemas en que se emplea el juego lingüístico y numérico para crear así una significación poética a la vez ingeniosa e impensada. En el poema «Tiempo Tiempo» *(Tr.* II)[4] Vallejo, según su estado sensible, nos trans-

[1] *Emilio Díez-Echarri y José María Roca Franquesa,* Historia general de la literatura española e hispanoamericana, *(Madrid, Aguilar, 1950. 1966, 1968 y 1972), p. 1342, 1.ª col.*

[2] *Tal como lo cuenta André Coyné, en su excelente* César Vallejo *(Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968), p. 125, Luis Alberto Sánchez, en un artículo suyo de 1932, manifestaba perplejidad ante este «... nuevo libro incomprensible y estrambótico».*

Asimismo, José Bergamín, en su prólogo a la segunda edición de Trilce *(Madrid, CIAP, 1930), opinaba —y con mucha perspicacia— que la nueva expresividad trílcica era «intraducible». Informaciones suministradas por Coyné, «En torno a* Trilce», *en* Aproximaciones a César Vallejo, *ed. Angel Flores (Nueva York, Las Américas, 1971), t. II, p. 90.*

[3] *Definición de Keith A. McDuffie,* «Trilce I», *en* Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. I, p. 120.*

[4] *La edición de* Trilce *que manejamos es la de Losada, 1961. Así el sagaz comentario de Eduardo Neale-Silva, en* César Vallejo en su fase trílcica *(Madison and London, University of Wisconsin Press, 1975), página 303: «De estas tres notas fundamentales se deduce una misma conclusión: el hombre vive en un continuo sin variedad y sin significación».*

Otilia, Julia y Esperanza Vallejo (hermanas de César Vallejo), con Francisco Izquierdo Ríos. Casa natal del poeta. Foto tomada en 1969

mite toda la monotonía de la existencia cotidiana del año 1922. Se repite el «Tiempo Tiempo» en este «mediodía estancado entre relentes», o sea en este pesadísimo día de actividades rutinarias. Pese a lo aburrido del día, el reloj sigue marcando los minutos que pronto se convertirán, no en un futuro, sino en un pasado cronológico: «tiempo tiempo tiempo tiempo / Era Era». Y cada día se repite; es el mismísimo día siempre, uno que hasta cacarea un quiquiriquí con la repetición monótona y tetrasilábica de «era era era era». En el monótono «Mañana Mañana», el «hombre hombre» es «herizado» [el nombre aquí está verbalizado] [5] por Lomismo, el verdadero protagonista de la vida. Desde luego, con cada pesada «mañana mañana mañana mañana», el poeta anonimatizado sufre con su «nombre nombre nombre nombre» igualmente monótono, pesado e insignificante.

Con la poesía «Vusco volver de golpe el golpe» *(Tr.* IX), el poeta juega con la consonante bilabial (o labiodental) «v», que gráficamente representa la vulva o sexo femenino y que está subordinada a la «A vertical», es decir el miembro viril del poema XX del poemario. El deseo erótico del poeta es eterno. Al halago de la amada, de Otilia seguramente,[6] Vallejo se hunde y se asfixia sexualmente en la mina vaginal de «fragosidades bolivarianas». En otras palabras, se entrega al amor carnal con ella, así entrando primero por la selva para llegar al tesoro, que se esconde a todo de «treintidós cables de largo».

El eros se presenta de nuevo y sin descanso en «Pienso en tu sexo» *(Tr.* XIII). Aquí el poeta lamenta tener que vivir conforme los dictámenes de la sociedad y de la conciencia pública, que exige que el lecho del amor sea el del matrimonio, también. Vallejo no desea aquel «escándalo de miel» sino únicamente el «estruendo mudo» del orgasmo en plan primitivo. En un evidente estado de turbación y de frustración, lanza un «¡Odumodneurtse!», o sea la palindroma de «estruendo mudo», la cual lleva toda la fuerza emocional de la más fuerte ¡CARAMBA! o ¡JODER! [7]

Un excelente ejemplo de aliteración deliberada se encuentra en «El verano echa nudo a tres años», (XXVI), donde Vallejo describe la irónica corrida de una avestruz coja: «Apeona ardiente avestruz coja». Nos transmite en este verso el impulso de sentido muscular del animal que cojea en cada cuarto paso, en cada cuarta palabra: «apeona

[5] *André Coyné explicará el significado de estos versos así: «El ayer (''hombre ...''), lejos de facilitar una liberación, sella la impotencia del hombre, condenado a sufrir larga, monótonamente, algo que no entiende y que ni alcanza a nombrar...»; «amén del orden inusitado ''heriza nos'' —la grafía* heriza *(fusión de ''eriza'' y de ''hiere'')—, subraya lo doloroso de la sensación actual...». En* «Trilce *II*», Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. II, pp. 122-3.*

[6] *Para datos sobre la historia del amorío, consúltese a Coyné, «En torno a* Trilce», *en* Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. II, p. 81 y en su* César Vallejo, op. cit., *p. 28 y ss.*

Aparenta ser que el profesor Jean Franco se contradice, referente a este punto, en su César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence *(Cambridge, Cambridge University Press, 1976), pp. 96 y 124. Al principio (p. 96), comenta que la aliteración, tal como se evidencia en «Vusco volvvver»* (Tr. *9) resulta desagradable e incomprensible: «... awkward combinations of consonants increase the intractability of the poem so that they transmit neither recognizable messages nor agreeable souns». Más adelante en el mismo estudio (p. 124), no obstante, pone que la «v» representa: «... an obscene gesture, the sign of the vulva».*

Coyné, César Vallejo, op. cit., *p. 187, explicará que «dicha multiplicación [de ''b'' y 'v''] corre pareja con la multiplicación implicada en la temática erótica de la composición...».*

[7] *Coyné, «En torno a* Trilce», Aproximaciones a César Vallejo, op. cit., *t. II, p. 88, sólo explica la palindroma como un caso de inversión.*

[se puede convertir la "en" en "i" para formar un diptongo, cambio más que común en el español hablado], ardiente y avestruz» pueden considerarse trisilábicas, en contraste con «coja» que está «coja», siendo bisilábica.

Vallejo juega con su ingenio en «Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja» *(Tr.* XXXVI), donde sustantiva el adverbio «aun» para subrayar la esterilidad e imperfección de la vida (o del arte).[8] Este mundo poético del poeta peruano es uno de Venuses de Milo (que les falta un brazo) y de «aunes que gatean / recién, vísperas inmortales». Aquellos «aunes» son lo que *no* se realiza en la vida; son las posibilidades que jamás se llevan a cabo porque mucho queda increado por el mero capricho de Dios. Y a pesar de toda esta inactividad e imposibilidad, el «aun» del poema intenta alcanzar un estado de gracia con el Señor.

Pasamos a «En la celda, en lo sólido...» *(Tr.* LVIII), donde Vallejo, como si fuera jinete, aguija a su compañero a que siga existiendo: «apura... aprisa... apronta». Este uso deliberado de aliteración, con sus «pes» bilabiales seguidas tan fuertes, impulsa tanto a la palabra como al hombre a seguir existiendo, a moverse adelante.[9]

Como último ejemplo en este apartado, estudiamos «Es de madera mi paciencia» *(Tr.* LX); el poeta aparenta querer hacernos sentir la contradicción de *placer-dolor-separación* que lleva en sí el acto carnal, ya que «... el placer ... / nos DestieRRa». Al emplear un fonema ápico-alveolar cuyo valor consonantal reverbera enfáticamente, crea tal vibración o cogitación en el signo de la palabra que nos echa fuera de nuestra sensibilidad, tal como la conciencia y experiencia de esta «trinidad» afectó a César Vallejo en sus relaciones con Otilia y con Mirtho, sus amadas.[10]

El juego numérico

El «Grupo dicotiledón» *(Tr.* V), los dos amantes, periquitos de amor, serán «novios de eternidad», o sea un 2. Vallejo aconseja que no se dé un 1, «que resonará al infinito» para que así no tenga que vivir en un mundo egoísta o solitario. Tampoco desea que se dé un 0, ya que un cero «querrá ser» algo más importante de lo que es, y obviamente

[8] *Muchos excelentes críticos han comentado este poema y los mismísimos significados:*

a) Albert de la Fuente, «Trilce *XXXVI: Explicación», en* Explicación de textos literarios, *V. 2 (1973-4), pp. 228-9, dice que «la imagen de una Venus "pululando" indica una búsqueda incierta en pos de los brazos que no están en la Venus misma sino en algún lugar que el poeta debe hallar». Añade que «dentro del marco de una estética platónica la obra de arte es un ente eternamente imperfecto. Vallejo prohíja esta idea que ya estaba en germen en el momento mismo de seleccionar a la Venus de Milo para su fin de ilustrar los límites del imposible artístico que un artista puede alcanzar».*

b. Julio Ortega, en «Trilce LXXVII», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 175, había adelantado semejante interpretación ya con antelación a la de Albert de la Fuente: «La nueva belleza, parece decir el poema, es el brazo por nacerle a esta Venus; el tiempo que pugna por formarse».*

c. Por último, Coyné, «En torno a Trilce», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 89, dice que el brazo «mutilado» de la Venus de Milo es «como símbolo de cuanto trata de "encodarse" y busca ese ser no sido, que sólo podría redimirse de tanto ser sido y re-sido».*

[9] *Para una breve historia de los cientos doce días que el poeta pasó en la cárcel de Trujillo, véase Coyné,* C. V., *op. cit., págs. 115-7. Citando a Vallejo, escribe Coyné: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú».*

[10] *Referente a la palabra «DestieRRa» explica Coyné: «(la grafía acentúa visualmente la palabra clave para que el lector la oiga retumbar, dura, inexorable, en su oído)»,* C. V., *op. cit., p. 178.*

se despertará cuando se dé cuenta de no ser nada de valor: en fin, se hará un 1. Por descontado, el grupo perfecto es el 2 —hombre con mujer— mientras que el 1, indivisible e infinito, no podrá salir nunca de su estado de soledad. Los dos (2) vivirán en una eternidad de amor; precisamente es este universo, el «grupo bicardíaco» [11] de dos corazones enamorados, por el cual opta el poeta.

El poema más ingenioso de *Trilce* es el «999 calorías». Dentro de su espacio poético hace un calor insoportable de 999 calorías; desde luego, no se puede respirar aquí, y hasta el termómetro, si no el poeta, está para estallar. Vallejo camina en tranvía o ferrobús y se cambian las velocidades de tal manera que oímos los ruidos de su transmisión y ruedas tocando los rieles. Acelera —«rumbbb...»—; cambia de marchas —«Trraprrrrrrach...»—; hasta completar la maniobra —«chuz»—. Con tanto calor, no hay un «justo medio», un poco de hielo refrescante, en esta vida agobiante de 999 calorías y donde Dios es Míster Gringo. El termómetro sigue subiendo hasta llegar a las 1.000 calorías. Por milagro, el coche sigue en marcha, pero ahora acelera, al par que crea cierto silbido elástico de *réprise,* con el mismísimo ruido del cuco que, con un ritmo marcado, roe la corteza de un árbol: «Roooooooeeeeis». El poeta sueña con hielo, la temperatura aún sigue subiendo, y el mercurio llega a «Treinta y tres trillones trescientas treinta y tres calorías»: un color físico y lingüístico que asfixia. En este poema de temática socio-política, Vallejo expresa sentimientos patentamente anti-imperialistas mediante el uso ingenioso de sonidos mecánicos y números aparentemente «absurdos» [12]

En «Ciliado arrecife donde nací» (XLVII), el poeta usa el número 1 —«yo siendo ya la 1»— para representar de esta manera la soledad en un mundo sin madre ni amada. [13] Y en «De la noche a la mañana voy» *(Tr.* LXXVI), reaparece aquel 2 ya muy conocido. Cuando pone, «En nombre de esa pura / que sabía mirar hasta ser 2», Vallejo se está refiriendo a la mujer —a Otilia seguramente— que deseaba ser la elegida del poeta. En fin, el número significa una unión perfecta. Desafortunadamente, por la rup-

[11] *Así la explicación de Gustavo Pérez Firmat, en su bien hecho estudio sobre «Relectura de* Trilce *5», en* Dispositio, *Vol. II, núm. 1. (1977), p. 77: «... "grupo dicotiledón" (puesto que alude a la arborescencia de un tipo de planta) implica ruptura de una unidad originaria, propagación, en suma: proliferación. En "grupo dicotiledón" (puesto que alude a la arborescencia de un tipo de planta) implica ruptura de una unidad originaria, propagación, en suma: proliferación. En "grupo bicardiaco" se da el fenómeno opuesto: síntesis o fusión. El pensar en dos animales o dos seres humanos (¿los novios del v. 13?) como un grupo bicardiaco, como* un *organismo con dos corazones, supone reducción, regreso a la unicidad».*

[12] *Cf. la muy sensata interpretación de Luis F. González-Cruz, en su «César Vallejo:* Trilce *y «Trilce XXXII»,* Explicación de textos literarios, *Vol. 3 (1974/5), p. 92:*

«Las "particularidades gráficas" que nos encontramos aquí son onomatopeyas, ya, en un plano más simple, del sonido producido por el autocarril que se dirige a la playa en este día de calor agobiante o, ya, en un plano más personal, representación de los "fenómenos de crispación nerviosa que el poeta transcribe en fonemas como "Rumbbb... Trraprrr rrach... chaz", según anotan M. Ibérico».

En cuanto al número de calorías, escribe el Profesor González-Cruz: «Y nótese que Vallejo se refiere específicamente al término físico de caloría *y no simplemente al* calor. *De un estado climático extremo —el calor producido por las 999 calorías— pasando por un centro de precaria estabilidad producido por el 1 (1.000) se cae en otro extremo climático —el producido por los treinta y tres trillones trescientas treinta y tres calorías».*

[13] *André Coyné, «En torno a* Trilce», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 81, documenta esta triste etapa de la vida del poeta. En agosto de 1918, fallece su madre, y al año siguiente Otilia, la «nueva madre» y amada, encinta, lo deja para siempre.*

tura con Otilia, él sufre del tal experiencia amorosa fracasada, metaforizada en «... dos días que no se juntan».

En resumen hasta este punto en el análisis, hemos notado cómo César Vallejo emplea la repetición de palabras y frases, juegos de palabras y de consonantes, números y la aliteración para construir una realidad poética que es ora congojosa, ora amorosa, y a veces una combinación de estos dos estados de ánimo.

El espacio y la tipografía

La segunda gran división de artificios poéticos que vamos a analizar es la aplicación del espacio y de la tipografía en los poemas de *Trilce.*[14] Comenzamos con «En el rincón aquel donde dormimos juntos» *(Tr.* XV), que se trata de un amor ya perdido del todo. Vallejo, triste y pensativo en una «noche pluviosa», está en su habitación donde ya no duerme con él la amada. Estudia con angustia las puertas por donde ella entraba y salía, y que ahora

Son dos puertas abriéndose cerrándose
dos puertas que al viento van y vienen
sombra   a   sombra.

Vemos representado aquí el espacio vacío, simbólico de la ausencia de la mujer. En efecto, la «a» sirve de eje o bisagra para aquellas puertas que continuamente se abren y se cierran en la mente del poeta afligido. Cada vez que las ve abrirse y cerrarse se le enciende la mecha de su fluir consciente, y todas las penas y alegrías se le revivirán en una dolorosa visión mental.[15]

Existe otra genial manipulación del espacio en «Al ras...» *(Tr.* XX). En la impetuosidad de abrir los botones de la bragueta de sus pantalones para cumplir con la obligación mingitoria, Vallejo vacila un momento, le cuesta algo de trabajo:

Bulla de botones de bragueta
                                        libres

Ha tardado ocho sílabas en librar su «A vertical».[16]

Más adelante en la misma poesía, al hablar ¿metafóricamente? de la Primera Gue-

[14] *No hemos podido localizar de Juan Larrea su artículo, en* Aula Vallejo *5, sobre grafías en* Trilce. *En cuanto al valor expresivo de tales grafías explicará Coyné lo siguiente: «Al demostrar —en contra de X. Abril— que "el artificio gráfico" de* Trilce *deriva de la "empresa ultraísta", y que Vallejo utiliza para "formular una emoción genuina" lo que en los ultraístas era, por lo común, "puramente ilustrativa, superflua decoración", Juan Larrea comenta la "despreocupación" que simula aquí el poeta...». En fin, en Vallejo esta intención «gráfica» es deliberada aunque parezca simulada a veces.*

[15] *Cf. la inteligente interpretación de Eduardo Neale Silva, en su* César Vallejo en su fase trílcica, *op. cit., págs. 163-5:*

«Estamos en presencia de un poema romántico-sentimental en que el poeta se entrega a sus recuerdos, queriendo llenar con éstos el vacío de su vida. ...El poema acusa un desarrollo en escala ascendente de dramatismo, y su punto culminante es la representación gráfica de la distancia física y espiritual que separa a dos amantes: "sombra a sombra"».

[16] *Acierta en su explicación Coyné, en* C. V., *op. cit., p. 195: «En T20, la posición separada de «libres» subraya irónicamente la acción de desabrocharse la bragueta y en tal contexto, la A viene a pintar la actitud del hombre listo para orinar con las piernas ligeramente abiertas».*

rra Mundial (Coyné lo interpreta sencillamente como una escena de una nena de tres años de edad que visita a su padre, preso en una cárcel. Sin saber cómo reaccionar, empieza a lustrarle un zapato),[17] nuestro poeta explica que la niña (¿la Guerra?) del hombre «guillermosecundario»,

... unta el otro zapato, a escondidas,
con un poco de saliba y tierra,
pero con un poquito
no má
.s.

Esta niña de sólo tres años de vida y experiencias, comenzará a hacer brillar ¿el otro zapato de la Guerra? —aún más años de inhumanidades— con un poquitín de vidas humanas y de tierra europea ya devastada. Pero con sólo siete «sílabas» de muertos en lugar de once, y luego con sólo tres, y por fin con sólo una pequeña gota de «saliba» ingenua, es decir con una sola «.s.», causará más y cada vez más estragos. Tal como la historia nos lo atesta, faltaba únicamente que una bala, una «.s.» en Sarajevo, bastara para hacer estallar una guerra mundial que arrastraría a millones a su fin.

Pasamos al poema «Este cristal aguarda ser sorbido» *(Tr.* XXXVIII), donde el poeta cuenta que «Este cristal es pan no venido todavía». En otras palabras menos enigmáticas, quiere decir que el agua todavía no mana de la fuente de Dios, incluso ya después de dos milenios de cristianismo en la tierra. El «... triste individuo / incoloro» del argumento poético es Jesús «Paniagua», quien

... espera ser sorbido de golpe
.... por boca ve-
nidera que ya no tendrá dientes.

Es verdaderamente genial e impensado este uso de la palabra «venidera», a horcajadas, y la «ve-» cortada para así describir gráficamente a un hombre mayor y desdentado con la mandíbula echada para adelante y con la lengua para afuera —la «ve-»—, ya lista para beber.

Mediante el uso de espacios, Vallejo logra representar un sol — = la moneda— peruana en «Tengo ahora 70 soles peruanos» *(Tr.* XLVIII). Esta moneda que ha estado rodando por la acera, está «vibrando y forcejeando» para poder mantener el equilibrio. Asimismo, está «pegando grittttos» con su reverberación resonante, y «soltando árduos, chisporroteantes silencios», saltando así como un sol (= moneda) reluciente (= planeta) en los espacios del silencio. Y «orinándose de natural grandor», o sea rodando la moneda de colorido amarillento en línea recta, el sol se para:

acaba por ser todos los guarismos
la vida entera

[17] *Coyné,* C. V., *op. cit., págs. 194-5: «...Luego se mofa de su propia persona, animal y ser ético a la vez; pero, sobre todo, se divierte cariñosamente a costa de su compañero de celda, "hombre mostachoso" ocupado en mear para convertirse después en "hombre guillermosecundario" —contemporáneo del bigotudo Kaiser cuyas fotos llevaron los periódicos de la 1ª Guerra Mundial— y quien al recibir la visita de su "pequeña de 3 años", conmovido y sin saber muy bien qué hacer, se pone a lustrarle uno de los zapatos, mientras la niña, también desorientada, unta el otro a escondidas...».*

En su posición final, se ladea, en posición horizontal:

la vida entera
___

Esta moneda simboliza la vida que termina en la muerte, ya después de haber pasado por todos «los guarismos», como diría el poeta, es decir por todos los años de la existencia del hombre.[18]

Vemos otro ejemplo hábil del uso de espacio en el poema «En la celda» (LVIII). Es aquí donde Vallejo se compadece de sus «hermanos»

encarcelados
enfermos
y pobres

que están gráficamente acurrucados en los cuatro rincones mismos de la página o de la celda donde se ha escrito el poema.[19]

Nuestro penúltimo poema de esta categoría es «Hitos vagorosos enamoran...» *(Tr.* LXIV). En el mundo poético de Vallejo se procura armonizar los valores antitéticos, así llamados «hitos vagorosos». Hay altos y bajos,

pasos que suben,
pasos que baja-
n.
y yo que pervivo.

Los pasos del poeta descienden en la escalera de la vida, y se detienen a la cabeza del tercer verso porque ya no pueden seguir sino verticalmente, hacia abajo, en la vida. En fin, perviven en la nada, donde acaba la «n», definitivamente con su punto final.[20]

El último poema de esta agrupación es «Estamos a catorce de julio» *(Tr.* LXVIII). Aquí, «... Llueve más de abajo ay para arriba»: el hombre llora en esta «gran taberna sin rieles», en nuestra tierra de tristeza y amargura. La colectividad y fraternidad del hombre vallejiano pregunta por «... el eterno amor, / por el encuentro absoluto»; pero no hay una respuesta divina. El poema se remata con una moderna «Danza de la Muerte», un Réquiem por la difunta madre del poeta:

[18] *Coyné,* C. V., *op. cit., p. 217, ve en este ejemplo «planteada la equivalencia guarimos-vida hasta en la disposición gráfica de los versos». Compárese la interpretación del Profesor Caviglia, en su ensayo sobre «Un punto entre cero: el tema del tiempo en* Trilce», Revista iberoamericana, *Vol. 38, núm. 80 (1972), p. 417: «Sin duda, el conocido poema XLVIII se puede interpretar de manera semejante. Los "soles peruanos" son un juego de palabras. ...La moneda, como el sol, no cambia con el tiempo. Se puede multiplicar inalterada en la mente. En este poema el amontonamiento equivale al tiempo: "acaba por ser todos los guarismos, la vida entera". El círculo de la moneda se puede proyectar mentalmente, sin fin, al pasado y al futuro, como el sol, porque está fuera del tiempo».*

[19] *Tal es la acertada explicación de Coyné,* C. V., *op. cit., p. 158: «en la celda se acurrucan los rincones».*

[20] *Compárese la convincente explicación del Prof. Neale-Silva: «...El mundo es y será siempre —dice el poeta— el reino de lo múltiple, cambiante y discontinuo, en donde la materia está organizada en escalas contrapuestas y de estructura inconexa. Esto último lo expresa el poeta al desgajar una consonante final y hacer de ella un "verso": pasos que baja/n. La imagen de lo escalonado como signo de discontinuidad se halla también en otros poemas». En* César Vallejo en su fase trílcica, *op. cit., p. 268.*

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó
a
t
o
d
a
s
t
A

El paletó o abrigo negro y mudo, colgado «atodastA», nos sugiere la imagen visual de la bandera negra de la muerte que sopla triunfalmente a toda asta.[21]

Concluimos esta sección al poner que el empleo anticonvencional del espacio y de la tipografía es ingeniosa y gráficamente realista en *Trilce.* Vallejo aprovecha el espacio para sugerir movimiento, descanso, cantidades y hasta banderas. Las letras y espacios son ladrillos «nuevos» con que construir su mundo poético «vanguardista» —sea ultraísta, expresionista o existencialista—, un mundo profundamente real.[22]

La frase disparatada

En este tercer apartado de nuestro análisis se tratan las frases disparatadas o «absurdas». En efecto, las frases que más aparentan ser «descoyuntadas, incoherentes e ininteligibles», en absoluto son asociaciones mentales desprovistas de significado poético. La comunicación que transmiten estos ejemplos es fuerte y relevante a la condición humana.

Nos ocupa primero el «Grupo dicotiledón, oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad» *(Tr.* V). A pesar de la confusión y pesadez fonémica —la colocación y repetición de consonantes fuertes y a veces cortantes, como de la «g», «p», «d» y «k»— notamos cierta lógica metafórica que se crea mediante estas imágenes tan audaces. El «Grupo dicotiledón» es la pareja de enamorados en el acto sexual. El cotiledón es «la hoja rudimentaria de la planta que cubre el embrión». En el cuadro poético, podemos imaginar a dos (que digamos) «hojas humanas» que se están cubriendo sendos órganos genitales. Al fondo del cuadro que nos pinta, hay pájaros que cantan una obertura de

[21] *Tal es la interpretación de Larrea, según lo cuenta Coyné, en* C. V., *op. cit., p. 196: «Con esta grafía —glosa Larrea (AV5, p. 270)— Vallejo coloca al lector en presencia de una percha de pie, justificada visualmente con la A mayúscula de la base, la cual es a la vez el mástil de una bandera (de la "desconocida bandera" de T62) ...El sobretodo negro de que ella pende, negro por la muerte de la madre hacía menos de un año, además de imponer su silencio, confiere a la bandera un carácter luctuoso, no de media asta, sino de asta entera, de todo luto».*

[22] *Coyné, «En torno a* Trilce», *op. cit., p. 85, define la estética de* Trilce *con las siguientes apreciaciones: «...se inscribe en una estética más general, que desprecia la rima, los ritmos regulares, "las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia", suprime o utiliza libremente la puntuación, disgrega la tipografía (espacios, líneas completas de mayúsculas, escritura vertical o diagonal, etc.) y deja de tener en cuenta los valores musicales y auditivos del poema en aras de su mejor "arquitectura", visible o no». Así la también acertada definición de Saúl Yurkievich, en* «Trilce *XXVIII*», Aproximaciones a C. V., *op. cit., t. II, p. 154: «Sus pautas expresivas (ilogicismo, disonancias, libertad de asociación, distorsiones, desarticulación del lenguaje, ambigüedad, intensificación de lo arbitrario y aleatorio, etc.) nos transmiten una nueva percepción de la realidad. Vallejo representa por medio de imágenes, de signos sensibles, una visión del mundo relativa e inestable, semejante a la que intelectivamente postulan la ciencia y la filosofía contemporáneas».*

amor. Todo en una perfecta armonía de trinos. En la próxima estrofa, estos periquitos de amor conversan, y el poeta reproduce ejemplos de su «glíglico» o lengua infantil incomprensible:

> A ver. Aquello sea sin ser más.
> A ver. No trasciende hacia afuera,
> y piense en són de no ser escuchado
> y crome y no ser visto
> y no glise en el gran colapso.

La pareja cree que su mundo es el único que existe. Quiere tener una privacía total, que ni se vean los colores de su ropa, ni que se espíen, ni que se les destruya el mundo por una explosión de ¿nitroglicerina? El «piense» en forma verbal, a diferencia de «crome» y «glise» que son nombres; cualesquiera significados que tengan estas palabras, el sentido concreto sería intraducible, ya que el idioma del amor raras veces es lógico.[23]

Con «A trastear, Hélpide dulce, escampas» *(Tr.* XIX), el poeta evoca a la diosa griega de la Esperanza —a Hélpide— y a «sangabriel», a fin de que los dos hagan concebir un alma y un futuro feliz para el hombre. Es puro latino este vate que trastea la guitarra folklórica para que se obren pequeños milagros. En este caso, es para que escampe, porque cae una lluvia de dolores y penas que empapan al poeta.[24]

En estos dos ejemplos de frases compuestas de aparentes disparates e incongruencias, tanto fonémicos como sintácticos, efectivamente se comunica un mensaje —sea de erotismo, dolor o angustia—. Como buen observador de la realidad circundante, como poeta, Vallejo está continuamente inventando y buscando nuevas maneras y formas para expresar los temas primordiales de la existencia humana. Se vale del juego lingüístico y numérico, del espacio y de la tipografía desnatural para crear una estructura y expresión estética «moderna» y más sensible al temperamento del hombre 1922. Si tenemos presente que el planeta donde reside el poeta acaba de padecer la grosera inhumanidad de una guerra mundial (para la cual la lógica y el uso de la razón no ofrecían soluciones para que se evitara), y que Vallejo hubiese roto amargamente con la amada y perdido a su querida madre, entonces un estilo que aparenta ser descoyuntado y absurdo repro-

[23] *La expresividad verbal del poeta se puede categorizar en: «giros peruanos, cuchicheos infantiles, arcaísmos y neologismos, las grafías deformadas por reflejar defectos o intenciones del habla». Citamos a Coyné, «En torno a* Trilce», op. cit., *p. 90. En el poema de Vallejo tenemos precisamente unos muy buenos ejemplos de tales «cuchicheos infantiles» en «glise», «crome» y «piense».*

Coyné, op. cit., *págs. 86-7, presenta su propia interpretación del poema: «...el 1 es indicio de la propia existencia, y simultáneamente de su incompletud; atrae al 2, como el novio a la novia (''grupo bicardiaco''), ambos seguros de que al unirse van a cerrar la cuenta para siempre; de ahí que cedan a la ''quemadura del segundo / en toda la tierna carnecilla del deseo'' (Tr. XXX), hasta que se percatan del engaño: de que siguen siendo 2, y a fin de librarse tienen que tender hacia el 3 (el hijo), remitiéndose a él para que los detenga o los excuse de ''(glisar) en el gran colapso''».*

[24] *Xavier Abril, «Trilce XIX», en* Aproximaciones a C. V., op. cit., *t. II p. 144, ofrece la siguiente interpretación convincente del significado de esta poesía: «De acuerdo en que* No queda escapatoria. *El hecho imperativo de que Vallejo o Hélpide se dirija a* sangabriel *a fin de que haga* concebir el alma, *asunto que, por lo demás, ya había sido expresado poéticamente por Francis Vielé-Griffin».*

En otro lugar del mismo estudio (págs. 132-4), Abril explicará que Hélpide (o Hélpida) es la «deidad de la Esperanza», y rematará la interpretación con estas aseveraciones: «El papel que se le asigna a sangabriel, nuncio de la fecundación, en el sentido de que conciba el alma *(no el cuerpo) apóyase en una escala metafísica de valores negativos».*

ducirία bastante fielmente el estado mental de uno que sentía personalmente tales destrucciones.

La imagen y metáfora audaz

La primera visión intrigante que analizamos es la de una ciudad quevedesca,[25] donde Vallejo nos lleva por la «veteada calle» *(Tr.* VII). Está pasando y a la vez describiendo «la calle ... ojerosa de puertas», donde desde las casas mismas se nos presenta la imagen visual de cerebros humanos. «Hormigas minuteros», o mejor dicho, la gente cosmopolita que vive según el reloj, «se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas dispuestas, y se baldan / quemadas pólvoras»: es decir, la gente perfumada, todavía dormitada, letárgica como «la pólvora quemada», se adentran en los «altos de a 1921», que son las plantas de los edificios de aquel año. He aquí una ironía agudísima, porque los «altos» en efecto son «bajos» en el universo antitético del poeta peruano.

Vemos imágenes caseras en el poema «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos» *(Tr.* XXIII), donde Vallejo «habla» a su fallecida madre. Los huesos de la difunta ya son «harina»; se hallan sepultados en algún «mal alvéolo», en alguna repugnante bocatierra terrestre. Esta madre era buena; siempre se había preocupado por sus hijos, y les había dado de comer con cariño cuando tenían hambre. Vallejo llama a sus hermanos «cuatro gorgas»; «gorgas» transmite una ingeniosa imagen visual gongorina, de transposición de valores —no se describe al azor hambriento, sino la comida «hambrienta» del ave.[26] Ya sabemos que el azor es un ave de presa que siempre está famélica, pero su comida sería aún más voraz que el azor. Vallejo termina su monólogo al preguntar a su madre que si él alguna vez le había enseñado su agradecimiento a ella. Le intriga saber la respuesta. Desde luego, el tema de este poema es bastante común, pero la imagen visual de la gorga y las metáforas del alvéolo y la harina —imágenes apropiadas para una señora que pasó gran parte de su vida en los quehaceres del hogar— dan una nueva expresividad que es a la vez hábil y lógica.

Hallamos otras imágenes caseras en «He almorzado solo ahora» *(Tr.* XXVIII). Cuando era niño el poeta, la cena le significaba algo casi religioso. Se refiere al acto en los

[25] *Xavier Abril,* Vallejo *(Buenos Aries: Editores Font, 1958); p. 166, subraya una influencia de Quevedo en la temática de protesta vallejiana; y Coyné,* C. V. op. cit., *p. 20, nos cuenta que el vate peruano leía y hasta imitaba a los clásicos españoles, entre ellos Quevedo y Lope.*

[26] *Véase la interesante interpretación de María Irene Vegas-García, en su tesis doctoral inédita, «Sobre la estructura del lenguaje poético de César Vallejo en* Trilce», *(Berkeley, 1978), p. 283: [comentando las expresiones de «Tahona estuosa» y de «gorgas»] «Ambas se reducen por la sinécdoque que relaciona las "gorgas", gargantas, con los hijos, "mendigos" clamando por sus cuatro gargantas "asombrosamente / mal plañidas" por el alimento maternal. El término "gorgas" tiene además la acepción de "alimento para aves de cetrería". Este contenido semántico se relaciona perfectamente con el contexto, la madre repartiéndose entre sus pequeños quienes lloran "asombrosamente mal" como polluelos hambrientos».*

Coyné, C. V., op. cit., *p. 181, n. 13, comenta estos versos de esta forma: «...(hay que tomar "gorgas" en su sentido etimológico —del latín* gurga: *garganta; en francés:* gorge *—y en su derivado medieval— alimento para aves de cetrería —a que nos sugiere un nido donde los polluelos abren los picos para recibir lo que les da la madre en su propio pico)».*

El insigne Dámaso Alonso pone en lista «las audacias de léxico y sintaxis» caras a la poética de Góngora en sus «Soledades», en Estudios y ensayos gongorinos, *3ª ed. (Madrid, Gredos, 1970), p. 88: «cultismos, transposiciones, acusativos griegos, empleo singular de los relativos...». Si la lectura de los clásicos castellanos incluían para Vallejo las poesías de don Luis, queda muy posible que al peruano le quedaran «pegadas» algunas de las licencias poéticas de que se aprovechara el cordobés.*

versos «en el facundo ofertorio / de los choclos». Su padre siempre había conversado de los aspectos menos solemnes de la vida; por ejemplo, preguntaba por «los broches mayores del sonido», que no hacen gran ruido. Otra imagen auditiva es el chirriar de las tres viejas que conversan durante la cena donde está presente el poeta: «hablan / en tordillo retinte de porcelana». Es como si fueran los mismos platos de porcelana que chirrían al estar en contacto, en lugar de ser las señoras que seguramente cuentan, en su voz cansada por los años, chismes inofensivos sin parar.[27]

En último lugar, tenemos el «999 calorías», varias veces citado. Aquí, según nuestro criterio, el poeta crea la imagen visual de la carretera o pasaje que se metamorfosea: «Serpentínica u del bizcochero / engirafada al tímpano». Imaginemos una bola de masa, del bizcochero que pregona su producto, el cual se estira (tal como la girafa estira su larguísimo cuello) hasta el gran tambor del horizonte. En fin, la ilusión óptica representa la metamorfosis del bizcocho en camino, y el resultado es la creación en forma oval de aquel horizonte en un día de calor intenso.[28]

En conclusión general, hemos analizado el uso de palabras, fonemas, números, espacios, letras tipográficas, frases absurdas e imágenes y metáforas audaces, nuevas y geniales que se juntan en la poesía de *Trilce* para crear un mundo poético real. Los temas del amor, de angustia y de dolor del poeta y del hombre, son constantes en la poesía. Pero el novedoso vehículo de estos temas, los recursos estilísticos del poeta, añaden nuevas dimensiones y posibilidades a la palabra poética. La poesía tiene que ser forzosamente una creación generativa, de constante renovación. César Vallejo es fiel a este proceso. Además, el Vallejo de *Trilce* es un joven que ha sufrido los trastornos de la vida y de la pérdida de su madre y del amor físico y sentimental de la amada. Incluso, ha sido influido por las nuevas tendencias artísticas de Europa, los nuevos «ismos» leídos en la *Revista Cervantes,* por ejemplo. Al fondo de todo, en las imágenes y otros recursos estilísticos de su poesía, Vallejo se descubre como un gran poeta y hombre que goza y sufre, y que consigue expresar su amor y dolor de una manera comparable a un estado de ánimo 1922. Podemos cualificarlo no de «surrealista» sino de «super-realista» en constante contacto con su existencia.[29]

Kenneth Brown

[27] *Saúl Yurkievich, «Trilce XXVIII»,* op. cit., *p. 159, destaca estos «...sonidos claros* (en tordillo retinte de porcelana)...».

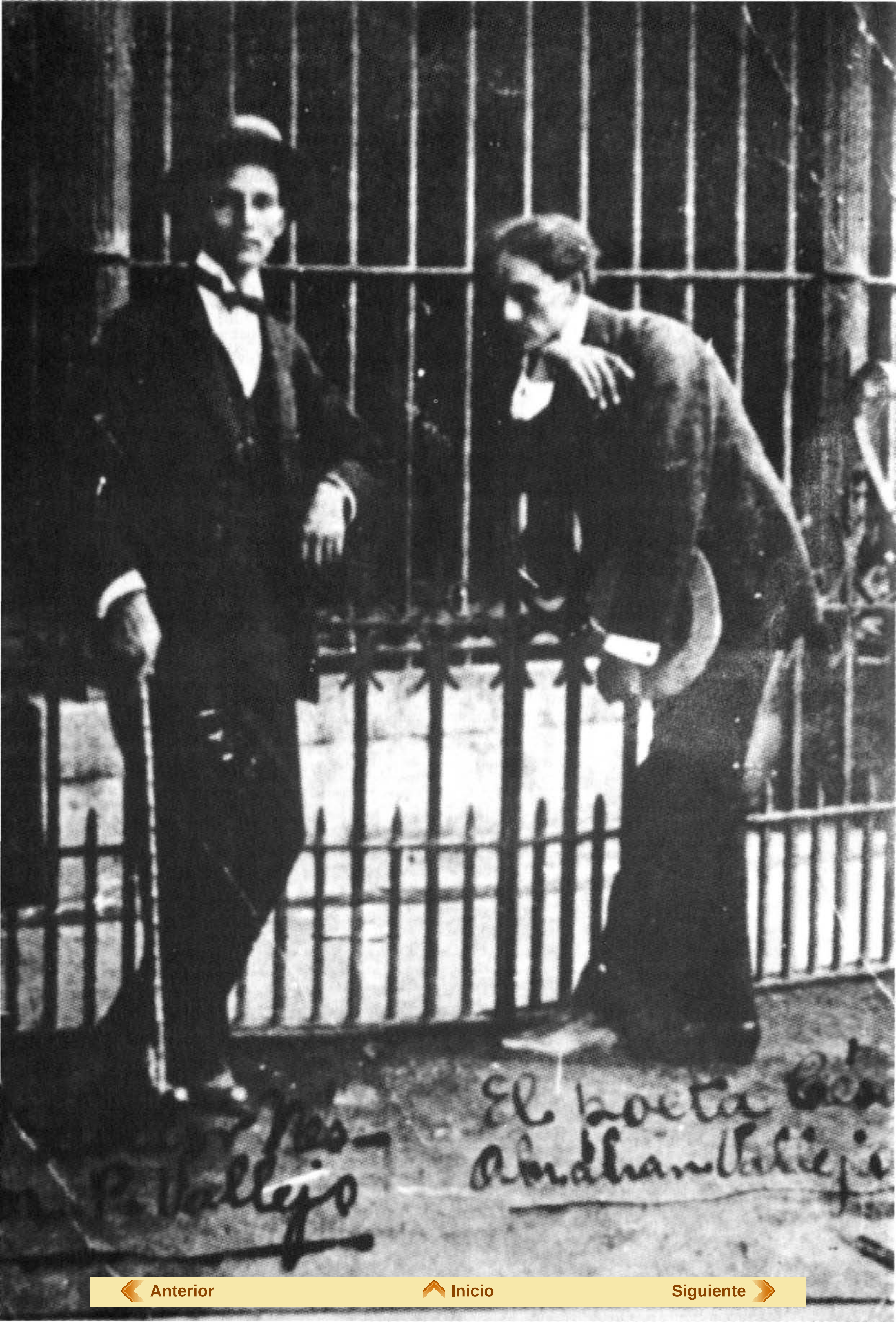
[28] *Jean Franco,* César Vallejo..., op. cit., *p. 132, nos informa de la «historia» de esta poesía: «The poem [999 calorías] was inspired, Haya de la Torre tells us [en una entrevista otorgada para* Caretas, *Lima, núms. 22-31 (marzo de 1971), págs. 17-21], by the distorted cry of the Trujillo biscuit-vendor».*

Coyné, C. V., op. cit., *p. 192, se basa en esta información para llegar a su interpretación de su significado: «...se trata únicamente de transcribir el pregón de un vendedor de "bizcoooochu" oído desde un tranvía "que corre" hacia la playa».*

Así las explicaciones del Prof. González-Cruz, en «C. V.: Trilce *y "Trilce XXXII",* op. cit., *p. 94»: «Estos dos versos, entonces, representan la vida que el poeta ingenuo recorre (en su simbólico autocarril) en busca del agua con que contrarrestar el calor supremo, sin que pueda encontar el "justo medio" en la playa».*

[29] *Para la historia de las revistas literario-artísticas que estaban al alcance del joven peruano, «bocinas del ultraísmo peninsular», consúltese a Coyné, «En torno a Trilce»,* op. cit., *p. 85.*

Para poner fin a esta sección de apuntes críticos, nada más apto que el pensar de ¿Georgette de Vallejo?, en «La poesía de César Vallejo», s.a., ensayo incluido en el Homenaje internacional a César Vallejo: Visión del Perú: Revista de Cultura, *núm. 4 (julio de 1969), Lima: 1969, p. 207: «...en* Trilce *Vallejo culmina su intento de transmitir emociones y sentimientos hondamente personales de una manera desnuda, franca y viva».*



Anterior Inicio Siguiente

Vallejo en *Trilce*: el retorno a las fuentes

Trilce constituye un momento privilegiado de ruptura en la historia de nuestra poesía: ni la página en blanco, ni el espacio vacante, ni el dibujo, ni el delineamiento tipográfico, ni la palabra, ni el ejercicio mismo de la actividad poética, tendrán igual valor a partir de la aparición de esta obra.

Momento colosal de destrucción de viejas formas y de nacimiento de nuevas, ella representa un salto en la línea de una supuesta continuidad literaria que, para poder ser verdaderamente una «Historia» (y aceptando todos los reparos del descentramiento foucaultiano) necesita de estas discontinuidades y de estas quiebras.

Trilce apareció en Lima en 1922. Vallejo acababa de pasar por una dura experiencia personal a raíz de la detención en la cárcel de Trujillo que duró más de cien días, entre noviembre de 1920 y febrero de 1921. Sus biógrafos sostienen que numerosos poemas del libro fueron escritos en esa prisión, pero, por encima de la certidumbre de este hecho, puede comprobarse que el motivo carcelario circula allí de manera insistente. Empero, es lícito plantearse hasta qué punto el acontecimiento anecdótico pudo haber «creado» la situación lírica, o si él no ha hecho más que confluir con una temática más profunda y más esencial del poeta.

La aparición del libro no suscitó casi ningún entusiasmo en su hora, lo que es relativamente explicable si se tiene en cuenta el peso modernista de la época. Pero este dato no hace más que confirmar el carácter verdaderamente anticipatorio y revolucionario del libro. Es probable que César Vallejo conociera algunas de las experiencias vanguardistas europeas de entonces, acaso ciertos números del año 1919 de la revista *Cervantes,* donde se publica a poetas ultraístas y a modernos poetas franceses, el manifiesto *Dadá 1919,* poemas de Huidobro, y hasta la traducción de Cansinos-Asséns del célebre «Un coup de dés...». No hay sin embargo constancia alguna que demuestre fehacientemente estos contactos de Vallejo, y hay que atenerse a los hechos: la fundación de un lenguaje poético propio por parte de un escritor bastante alejado de los centros de debate cultural por esos años.

Trilce desconcierta al lector acostumbrado a la poesía representativa desde su mismo título. Éste, en efecto, no tiene sentido adquirido alguno, y ninguno de los críticos que hemos consultado acierta a darle un significado seguro. Se sostiene que podría tratarse de la simulación del balbuceo, o del lenguaje infantil inicial, al que tanto parece recurrir el libro. Nosotros, descartando una intención representativa (que iría justamente en contra de todo el carácter que el libro afirma), y sin que por ello nos consideremos más próximos que otros a la verdad, arriesgaríamos la hipótesis de una superficial exploración del inconsciente del lenguaje poético. El podría justificar el título por meca-

nismos psicolingüísticos que habrían llevado al poeta a producir ese término construyéndolo con las dos primeras letras del nombre de la ciudad donde transcurrió la tan traumática experiencia carcelaria (Trujillo), quizás también el segmento IL, a todo lo cual se agregarían las dos primeras de su propio nombre CEsar. Es, notoriamente, una hipótesis como tantas, si bien las coincidencias anagramáticas son acuciantes.

El libro está compuesto por 77 poemas, dibujados casi todos en versos clásicos, distinguidos con números romanos, o sea no titulados. Las novedades puramente gráficas que se introducen son numerosas, como si comenzara a señalarse ya que los elementos visuales en poesía pueden contar tanto o más que los sonoros: versos íntegramente compuestos por mayúsculas, palabras formadas con letras minúsculas y mayúsculas en forma arbitraria y en cualquier orden de colocación, uso de minúsculas para determinados nombres propios, etc. En medio de los versos se introducen números, se unifican palabras separadas («Lomismo» —II—, «nonada» —XXVIII—), se las invierte («Oh estruendo mudo. / Odumodneurtse!» —XIII—), se las repite o simplemente se las inventa.

Puede constatarse además, y siempre en el mismo plano de elaboración lexical, la transformación de sustantivos en verbos («cancionan» —II—, «aurigan» —XXVI—, «desislas» —XLVII—), las divisiones de palabras para pasar de un verso a otro («pasos que baja- / n.» —LXIV—), la repetición de consonantes («volvvver» —IX—, «sossiegue» —LXII—, «grittttos» —XLVIII—), acentuaciones incorrectas, errores ortográficos, signos ortográficos que se cierran sin haberse abierto previamente, composiciones gráficas y ocupación del espacio de modo diferente al de las composiciones habituales.

A estas modificaciones en el plano exterior de la palabra, habría que agregar, en el plano semántico, los juegos temporales en los que la linealidad y la sucesión son rotas, y se confiere al nuevo orden lingüístico-lógico la facultad de congregar todo tiempo en una dimensión desconocida donde el aparente desorden hace ganar más horizontes significativos. Así por ejemplo en el poema VI: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera». Son los dos primeros versos de un poema nítidamente nostálgico, donde el personaje femenino convocado acude finalmente («dichosa / de probar que sí sabe, que sí puede / COMO NO VA A PODER! / azular y planchar todos los caos.»). Y acude, justamente, por esa nueva forma que reacomoda el desconcierto, esa fuerza que no es otra que la del poema.

Un procedimiento similar se verifica igualmente en el título XXXIII, donde el mecanismo aparece prácticamente revelado al intérprete bajo la apariencia de otras menciones anecdóticas: «dos badajos inacordes de tiempo / en una misma campana».

Estos ejemplos y menciones dan la pauta de que uno de los asuntos abordados con más preocupación en el libro es sin duda el del tiempo, no como centro sino como motivo que puede conducirnos aún a problemas más profundos. En este libro, tan hermético como su misma composición, no faltan ciertamente poemas temáticos, pero, en general, todos los referentes están oscurecidos por verdaderas desintegraciones sintácticas, lexicales y lógicas. Y la temporalidad tampoco escapa a la regla, cuyo designio más constante pareciera ser el de volver atrás, casi hasta el instante mismo del nacimiento o, más aún, hasta antes de la gestación, hasta antes de ese «placer que nos DestieRRa» (LX).

Las remembranzas son por eso abundantes, si bien nunca unisémicas: en el poema

III (una añoranza de infancia, de la familia y del terruño nativo) la pregunta por «las personas mayores» queda sin respuesta, y el juego con los niños se disuelve en la soledad y el miedo del sujeto lírico al comprobar que aquello no era más que una fabricación de la memoria. La pregunta inicial viene desde la soledad, y hacia ella vuelve también el poema: «Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. No me vayan a ver dejado solo, / y el único recluso sea yo.» (III). El mismo motivo parece repetirse en XV: «En esta noche pluviosa, / ya lejos de ambos dos, salto de pronto... / Son dos puertas abriéndose, cerrándose, / dos puertas que al viento van y vienen / sombra a sombra». Los contornos del «paraíso perdido» comienzan pues a presentirse: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre.» (XXIII). «Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá toda claror / nos despierte con cantora / y linda cólera materna.» (LII).

No faltan, claro, en este libro eminentemente renovador, algunas de las imágenes en boga por la época, si bien profundizadas por una personal percepción del modernismo, y por los cortes y disyunciones que la práctica literaria de Vallejo ya podía establecer: «Gallos cancionan escarbando en vano. / Boca de claro día que conjuga» (II). «Cuando la calle está ojerosa de puertas, / y pregona desde descalzos atriles» (VII). «Y tú, sueño, dame tu diamante implacable» (XVI). O en esas muestras cabales de lo que bien pudo ser un puente entre *Los heraldos...* y *Trilce*: «El facundo ofertorio / de los choclos» (XXVIII). «Amanece lloviendo. Bien peinada / la mañana chorrea el pelo fino» (LXIII).

Pero hay que destacar que no solamente se establece una distancia grande entre la concepción poética de Vallejo y la de sus predecesores y contemporáneos, sino que él mismo es consciente de ello y, de modo expreso, aparece en sus poemas la crítica a otro tipo de poesía que él no comparte; como en aquel célebre LV: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. / Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero de hebra de cabello perdido...» (para más, éste es uno de los pocos textos del libro no compuesto en forma de verso). La idea se reafirma con una incitación a la rebeldía que no es menos explícita: «Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía. / Rehusad la simetría a buen seguro. / Intervenid en el conflicto de puntas que se disputan / en la más torionda de las justas / el salto por el ojo de la aguja.» (XXXVI).

Por oposición a la religiosidad fervorosa, culpable, de *Los heraldos negros,* en *Trilce* hacen irrupción poemas más carnalmente enunciados, en los que el erotismo es pasible de ser extrovertido clara y violentamente: «Pienso en tu sexo. / Simplificado el corazón, pienso en tu sexo» (XIII). Claro que más interesantes para el análisis resultan aquellos poemas donde lo edípico de las formulaciones parece señalar que la relación con la amada poetizada, con la «amorosa», es, idealmente, la de la madre más que la de otra mujer cualquiera. «Vusco volvvver de golpe el golpe. / Sus dos hojas anchas, su válvula / que se abre en suculenta recepción / de multiplicando a multiplicador, / su condición excelente para el placer, / todo avía verdad» (IX), constituye un buen ejemplo, de la misma manera que el XVIII: «Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. Y ni lloraras, / dí, libertadora!».

Podría aún agregarse el motivo mítico de la ceguera, que aparece en algunos poe-

mas. Así en el XLIX, donde luego de confesarse «ciego de nacimiento», se escribe: «Buena guardarropía, ábreme / tus blancas hojas; / quiero reconocer siquiera al 1, / quiero el punto de apoyo, quiero / saber de estar siquiera.». El motivo aparece corroborado en el poema LVI, que comienza justamente así: «Todos los días amanezco a ciegas».

Pero *Trilce* es un libro más variado. No faltan en él los rasgos de un fino y melancólico humor, el retrato de tipo galante (XXXVII) y, obviamente, los «poemas-relato» de tono hospitalario y fúnebre (de los que el poema LV es una buena muestra). El libro, no obstante, está atravesado por una búsqueda fundamental: la de nuevas formas de puesta en escena de una escritura que se quiere como productividad inicial y no como transposición de un lenguaje. El poema XLIV enfrenta claramente la exterioridad representativa de ésta, con la interioridad esencial del poeta: «Este piano viaja para adentro, / viaja a saltos alegres. / ... / Oh pulso misterioso.».

Si algún «tema» circula entonces por este libro no es el que surgiría de una o más menciones. Ellas, naturalmente, no pueden ocultarse, pero es bueno observar cómo siempre confluyen otros índices, tanto en el plano más aparente de los asuntos como en el del trabajo con los significantes. Y en esa confluencia puede legítimamente pensarse que «el retorno a las fuentes» (maternas, lingüísticas, antropológicas, míticas) es una constante.

No se trata, pues, sólo de la vuelta al «claustro», a la tan nombrada «celda», al vientre materno, a «lo líquido» (LVIII), sino a una suerte de comunidad mayor. Aquélla donde el ser del hombre y su expresión no estaban divididos, aquélla donde el otro protegía el espacio de la libertad.

Gerardo Mario Goloboff

Sobre ausencia y presencia en *Trilce*

Cuando Federico García Lorca escribió lo siguiente: «He visto que las cosas, cuando buscan su curso, encuentran su vacío»,[1] no sabía lo bien que había captado el espíritu de la aventura poética de *Trilce.* Una búsqueda de sentido en un mundo absurdo, *Trilce* (1922), «descubre» y «redescubre» lo que Sartre y los existencialistas propondrían más tarde: que la ausencia o falta de existencia es una de las fundamentales características de todo ser y que la única (tal vez) prueba definitiva de la existencia individual se da a través de los actos.[2] Apenas en el acto de amor (momento único en que el buscar coincide con el encuentro), es cuando el vacío descubierto se llena y el poeta puede afirmar que «yo no vivo entonces ausencia / ni al tacto.» (171).[3] Es además, el único momento en que el yo poético consigue encontrar la unidad que él solo disfruta: «Nadie sabe mi merienda suculenta de unidad» (171).

Los demás actos —si entendemos por actos los poemas de *Trilce*— al buscarle sentido a la existencia, sólo encuentran su vacío. Somos huérfanos que vivimos el tiempo de la ausencia:

> Vosotros sois los cadáveres de una vida
> que nunca fue. Triste destino.
> El no haber sido sino muertos siempre.
> El ser hoja seca sin haber sido verde jamás.
> Orfandad de orfandades. (174)

Por lo tanto, son precisamente los huecos, los vacíos, los que posibilitan la existencia. Comenzando por el sexo femenino, todo hueco, según Sartre, constituye «an appeal to being».[4] A partir de la idea de que todo hombre nace «un nada» que sólo después se irá definiendo, haciéndose de acuerdo con lo que de antemano se ha planeado, todo hueco viene a simbolizar la imagen vacía del yo, la nada que busca llenarse de una presencia física. En un mundo donde reinan el dolor, la angustia, la ausencia y la muerte, el poeta encuentra que sólo enfrentándose con el vacío, con los huecos de que se

[1] *Federico García Lorca, «1910 (Intermedio)»,* Poeta en Nueva York, *8.ª ed. (México, Porrúa, 1983), página 106.*

[2] *Jean Paul Sartre, «Existentialism», trad. Bernard Frechtman, en* Existentialism and Human Emotions *(New York, Philosophical Library, Inc., 1957), p. 32. Américo Ferrari se ha referido brevemente a la presencia de los vacíos en Vallejo en el prólogo a la edición Moncloa (1968) de la* Obra poética *del autor.*

[3] *César Vallejo,* Trilce, *en* César Vallejo. Obra poética completa, *Mosca Azul Editores (Madrid, Alianza Editorial, 1983), p. 125. Las citas de* Trilce *corresponden a esta edición.*

[4] *Jean Paul Sartre, «Being and Nothingness», trad. Hazel E. Barnes, en* Existentialism and Human Emotions *(New York, Philosophical Library, Inc., 1957), p. 85.*

compone «la existencia» humana, sólo dándole forma a través del acto poético, podrá esperar llenarlos de sentido.

En el poema XLIX, el yo poético se enfrenta con su propia ausencia:

> Nadie me busca ni me reconoce
> Y hasta yo he olvidado
> de quien seré. (153)

Pide pruebas de identidad, en *Trilce* XXX, a «la guardorropía» en la esperanza de «surpreender na limitaçao do estar o ser que vive».[5] Leemos:

> Buena guardarropía, ábreme
> tus blancas hojas;
> quiero reconocer siquiera al 1,
> quiero el punto de apoyo, quiero
> saber de estar siquiera. (154)

Si no puede asegurarse de que *es* quiere saber que por lo menos está. Como dice María José Queiroz, «situar-se, ''that is the question''. ''To be or not to be'' traduzido na fórmula do ''estar ou não estar''».[6] Por lo tanto, el yo poético no encuentra el estado que esperaba sorprender en el vestido y encuentra, en cambio, que la vida humana, desde la cuna hasta la sepultura, se resume en una «busca incessante do estado perdido».[7] Lo vemos enseguida:

> En los bastidores donde nos vestimos,
> no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
> de par en par,
> Y siempre los trajes descolgándose
> por sí propios, de perchas
> como ductores índices grotescos,
> y partiendo sin cuerpos, vacantes,
> hasta el matiz prudente
> ....
> y hasta el hueso! (154)

El yo poético en otros poemas busca situarse fuera del presente. Trata de trascender su encarcelamiento en el presente buscando una identidad en otra dimensión temporal. Pretende ausentarse de sí mismo proyectándose a un estado perdido para así encontrarse a sí mismo.

> Rumbé sin novedad por la veteada calle
> que yo me sé. Todo sin novedad,
> de veras. Y fondeé hacia cosas así,
> y fui pasado. (124).

Este tipo de aventura lo lleva a buscar el amor ausente de la madre o de la amada como posible fuente de identidad. Así, en el poema XV, se dirige a la imagen de su novia, Otilia, hablándole como si estuviera presente aunque afirma que está ausente:

[5] *María José Queiroz,* César Vallejo: Ser e Existência *(Coimbra, Atlântida Editora, 1971), p. 90.*

[6] *Queiroz,* Ser e Existência, *p. 89.*

[7] *Queiroz,* Ser e Existência, *p. 83.*

Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. (128)

Además, ni siquiera están ambos porque son «novios difuntos». El rincón donde ellos durmieron juntos, se llena poco a poco de ausencia: «la caja de los novios difuntos fue sacada»; los asuntos que compartían ya han sido reemplazados por otras actividades; y el tiempo como el espacio viene a ser un recuerdo apenas de «veranos idos, tu (de Otilia) entrar y salir», ya una ausencia concretizada —llenada, si se quiere— por el sonido hueco de «dos puertas abriéndose cerrándose, ... que al viento van y vienen / sombra a sombra.»

Por un lado, podemos encarar este poema como una búsqueda destinada al fracaso, un encuentro condenado a desrealizarse desde el momento en que el yo poético declara: «me he sentado / a caminar.» Prisionero de su condición humana, todo esfuerzo por salir de ella para encontrar sentido fuera de la misma se estanca, y lo único que rinde su «caminar sentado» —esto es, su caminar mental— es más angustia. El rincón amado, cuya existencia el novio «difunto» quiso recuperar, recordándoselo a la novia «difunta» («Es el rincón / amado. No lo equivoques.») pertenece ya a un pasado que está, «En esta noche pluviosa / ya lejos de ambos dos.» (129). Por otro lado, el cambio abrupto del yo improbable, ficticio («espía de la intimidad, desdoblamiento del Yo inmanente») al Yo probable, inmanente («él que come, bebe, escribe versos, tiene nombre, y racionaliza») tanto como la mudanza radical del tiempo y del espacio ficticio del recuerdo al tiempo y al espacio «real» del presente sirven para subrayar aún más la noción de ausencia y lo irrecuperable de la identidad perdida (del yo poético como «novio»).[8]

No obstante, si aceptamos la postura existencialista de que no existe la realidad excepto en la acción, y además que «el pensar es vivir» podríamos verificar que el poeta ha conseguido la subjetividad (la identidad) haciéndose un sujeto en su poema:

> Aprendemos, na primeira lição de fenomenologia que o sujeito só conquista a subjetividade fazendo-se sujeito. (Álem disso) (e)sse trúismo ajuda-nos a entender os sintomas do estado crônico da duplicidade interior do poeta estudado. Coabitaram o Eu e o outro sem que a consciência do responsável tratasse de reduzi-los, sob seu domínio, à unidade perdida. Interessava-lhe a ambivalência porque graças a ela podia contemplar-se como objeto.[9]

Así, a través del acto de escribir, tanto el espacio del poema como el espacio del yo poético se concretizan, se identifican, se subjetivizan, a la vez que transmiten una realidad inexistente.

En otras ocasiones, el poeta se dirige a la madre ausente. Figura central de varios poemas en *Trilce,* ella representa una ausencia que se vincula con la carencia de alimentos y todas las demás carencias, limitaciones y mutilaciones.[10] A veces la madre se presenta como un ausente elemento físico, como por ejemplo en el poema XXIII. Aquí, en la ausencia de ella, la repartidora de «ricas hostias de tiempo», la comida ya no es

[8] *Queiroz,* Ser e Existência, *p. 76.*

[9] *Queiroz,* Ser e Existência, *pp. 95, 96.*

[10] *Guillermo Alberto Arévalo,* César Vallejo. Poesía en la historia *(Colombia, Carlos Valencia Editores, 1977), p. 89.*

el antiguo «ágape», signo sensible de amor de un mundo irrecuperable.[11] Y en el poema XXVIII «sentado a la mesa de un amigo, tiene hambre de la felicidad y de la unidad afectiva para siempre abolidas».[12]

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre...
....
Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habíase quebrado el propio hogar
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada. (138)

La imagen en el verso final (del poema), la «cocina a oscuras» sin su calor materno, subraya el sentido de orfandad que la ausencia de la madre engendra.

En el poema XVIII, la madre se presenta como un ausente alimento existencial. Aquí desde la cárcel, el recuerdo de la madre se le representa al yo poético en una figura libertadora a pesar de muerta: es «la amorosa llavera de innumerables llaves» (130). Pero es ella también la solución posible de su esencial incompletud o condición de orfandad, cuyo «terciaro brazo» es capaz de completar su «mayoría inválida de hombre» (131).

Este buscar en la madre la completud es, según Otto Rank, un deseo subconsciente de volver al vientre materno, origen paradisíaco donde no se conoce la necesidad o la carencia:

A experiência intra-uterina jamais se apaga da memória do homem com exceção da morte, que é inconscientemente sentida como um retômo ao útero, à origem, o nascimento físico constitui a experiência mais dolorosamente ansiosa que o homem sofre. O mais remoto local de alojamento, isto é, o ventre materno, onde tudo se recebe sem que seja preciso nem mesmo pedir, é paraíso. Nascer é ser repudiado do paraíso, do jardim do Édem. E o resto da vida é gasta em esforços para recuperar o paraíso perdido, da maneira que cada um melhor puder, e por diversos medios.[13]

El esfuerzo por recuperar el paraíso materno a veces se extiende para incluir la infancia perdida. Así ocurre en el poema III, donde el yo poético trata de encontrar la unidad perdida en el pasado. Sin embargo, el delirio se corta abruptamente como si alguien hubiese apagado las luces en medio de una película; y de repente se encontrara solo:

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo, y
el único recluso sea yo. (121)

[11] *Américo Ferrari, introd.*, César Vallejo. Obra poética completa *(Madrid, Alianza Editorial, 1983), páginas 29, 30.*

[12] *Ferrari, Introd., p. 30.*

[13] *Patrick Mullahy,* Edipo: mito e complexo. Uma crítica da Teoria Psicoanalítica *(Rio, Zahar Editôres, 1965), pp. 189, 190, citado en María José de Queiroz,* César Vallejo: Ser e Existência. (Coimbra: Atlântida Editora, 1971), pp. 83, 84.

En otra aventura parecida, la voz poética se dirige con urgencia hacia unos espectros infantiles. Suplicándoles que esperen, les pregunta sobre la muerte. Quiere saber dónde están («¿Dónde os habéis dejado vosotros / que no hacéis falta jamás?») y cómo es:

¿Aspa la estrella de la muerte?
O son extrañas máquinas cosedoras
dentro del costado izquierdo.
Esperaos otro momento. (149)

Pero de pronto, termina la música y cae el telón. Su momentánea libertad ha sido apenas vislumbrada entre sueños de fiebre que se le han escapado como un ave («Ave! No salgas», 149).

En el poema LXI, la conciencia dolorida del pasado que siente el yo poético aumenta al ser contrastada con la felicidad de su caballo, cuya conciencia de la existencia sólo ocurre en el presente. Así juntos los dos vuelven a la querida casa:

Esta noche desciendo del caballo,
Ante la puerta de la casa, ...
....
Está cerrada y nadie responde.

Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos. (163)

Pero aunque son los dos olvidados («todos están durmiendo para siempre»), el único consciente de la ausencia es el yo poético: él desciende, llama, rumia sobre dónde estarán todos, espera y llama de nuevo. Mientras tanto, el caballo «relincha, relincha más todavía» y «entre sueños, a cada venia, dice / que está muy bien, que todo está muy bien» (164).

Cuando el escape al pasado no rinde la felicidad buscada, el poeta decide proyectarse más allá de sí mismo. Así, en el poema XXXIII, dice:

Si lloviera esta noche, retiraríame
de aquí a mil años!
Mejor cien no más.
Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía. (143)

Allí, «contempla la vida desde el pasado, que visto desde antes de ser, se hace futuro, pero sin esperanza, sin posibilidad de salvación»[15] porque en el futuro aguarda todavía la ausencia de la madre y de la amada:

O sin madre, sin amada, sin porfía
de agacharme a aguaitar al fondo, a puro
pulso... (142)

Al fin de cuentas aún el futuro se nos vuelve pérdida: el poeta no puede librarse de su destino y no se verá sino como pasado:

[14] César Arévalo, *César Vallejo. Poesía en la historia.* (Colombia: Carlos Valencia Editores, 1977), p. 84.
[15] Arévalo, *César Vallejo. Poesía en la historia,* p. 84.

No seré lo que aún no haya venido
lo que ha llegado y ya se ha ido,
sino lo que ha llegado y ya se ha ido. (142)

En pocas ocasiones, a no ser cuando se trata del sexo femenino, consigue el yo poético enfrentarse con el vacío y llenarlo de sentido. En el poema XVI, en el cual ante el aire manco, el sueño y la «cóncava mujer», esa «cantidad incolora, cuya / gracia se cierra donde me abro» el poeta proclama que existe: «Tengo fe en ser fuerte», comienza diciendo y repite el mismo verso en la segunda estrofa. Cierra el poema en la misma nota optimista:

Tengo fe en que soy,
y en que he sido menos.

Ea! Buen primero! (129)

Y con igual facilidad e igual certeza es capaz de dirigirse al absurdo y decir:

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer. (173)

No obstante, aún cuando en los diversos encuentros con la nada (con los huecos, con el vacío de que se compone el mundo absurdo que le rodea) no descubre el poeta el sentido anhelado, el mero acto de iluminar ese vacío, el mero acto de reconocer el hueco y adentrarse en él, constituye una afirmación de la existencia del yo poético tan conmovedora como la que se declara en el poema XVI. En las palabras de Sartre:

(The hole) presents itself to be as the empty image or myself. I have only to crawl into it in order to make myself exist in the world that awaits me.[16]

Así, Vallejo, lidiando palabra por palabra con la nada logró forjar la identidad tan elusiva e ilusoria que no creía encontrar en la experiencia. *Trilce,* en último análisis, prueba que:

El hombre, sólo expresándose se relaciona con el mundo, se conecta con los demás hombres y es por esta condición que alcanza su humanidad... El ser absolutamente inexpresivo no existe, es un ente de pura abstracción.[17]

Margaret Abel-Quintero

16 Sartre, «Being and Nothingness», p. 84.

17 *Antenor Orrego, «Palabras prologales (de* Trilce)», Aula Vallejo, n.° 1 (1961), p. 13.





Un libro enigmático

Hay un libro enigmático como pocos en la poesía universal. Es un libro que conlleva el enigma de América latina. Desde su nombre, *Trilce* es enigmático. A más de sesenta años de su publicación —Perú, octubre de 1922— ha pasado bastante tiempo como para que podamos verlo en perspectiva y juzgarlo como un acontecimiento histórico dentro de la poesía de habla castellana del presente siglo. Aun cuando no hubiere tenido ninguna repercusión en su época, *Trilce* se ha impuesto luego y se nos impone hoy al releerlo, como algo muy diferente, como un semillero de ideas y sugerencias poéticas, desde el estilo al contenido. Un atento repaso no deja de constituir un asombro. Nos desconcierta, nos sobrepasa, no como una vuelta hacia atrás sino más bien como un camino tangencial que va hacia el futuro. *Trilce* se separa de la poesía de su tiempo y cada vez se va distanciando más de ella. Plantea una ruptura y la mantiene hasta el fin. Pensemos no más que en 1922 aún se levantaban las aguas del modernismo y que en el Perú imperaba una poesía de tipo declamatorio y grandilocuente representada por un poeta como Santos Chocano. Vallejo, en cambio, se reconcentra en sí mismo, entabla un diálogo abrupto como inacabable con el subconsciente, se desprende de todas las ataduras poéticas convencionales y entrega, sin alardes, sin arrogancia alguna, sino más bien con esa modestia y extrañamiento que perfiló toda su vida, este libro oscuro, difícil, que encarna su alma y configura esa otra poesía de América latina donde juegan preponderantemente elementos nativos, giros y modismos de su patria, prosaísmos insustituibles, sin dejar por ello de ser culta y distante también de todo folklorismo. Al reflejar a su pueblo, su gravedad y su carácter hermético, Vallejo estaba descubriendo esa parte del mundo desconocido que es América en sus entrañas. Sacaba de sí el secreto que encierra el indígena, sobreviviente de la Conquista española, que padeció y continúa padeciendo el sufrimiento que le infligió el avasallamiento en su propio suelo y el despojo no sólo de sus bienes sino de todo aquello que corporizaba su cultura y su religión: sus templos, sus construcciones diversas, sus esculturas y cerámicas, todo lo que arqueológicamente vemos hoy como asombrosos productos de aquellas variadas civilizaciones.

Desde su primer poema, con aquellos versos iniciales:

> QUIEN hace tanta bulla, y ni deja
> testar las islas que van quedando.

hasta los últimos tramos del libro —pasando por alto los poemas familiares, resueltos de manera semejante a los de su primer libro, *Los heraldos negros*—, *Trilce* no podía ser entendido en su tiempo, constituía una irreverencia contra las formas tradicionales imperantes. Vallejo podía haber recibido influencias del surrealismo o del simbolismo mallarmeano, pero en él estos estilos poéticos se daban de un modo distinto. No sólo

que abre un camino diferente al que transitara anteriormente sino que además se rebela contra las exigencias gramaticales y la grafía correspondiente:

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él preteles, propensiones de trinidad
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
Grupo de los dos cotiledones!
(...)
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1 (poema V)

O veámoslo más subjetivo en estos versos inmediatos:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera;
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

Pieza que Vallejo cierra exclamativamente, casi en un ex-abrupto delirante:

COMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos. (poema VI)

Lo inventivo —el autor de *Trilce* forma palabras nuevas o modifica las ya existentes—, lo absurdo («Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante ti / se suda de dorado placer») y lo arbitrario de la expresión no tiene modelos en el idioma castellano. Vallejo actúa al margen de los cánones. El desgarramiento de la sintaxis que sufren sus versos, se ve de pronto estremecido por una alusión directa a algún sentimiento o a algo que guarda relación directa con el hombre. La exposición aparentemente sin sentido, caprichosa, de improviso es sacudida por una expresión inesperada que golpea la sensibilidad del lector más prevenido. Veamos estos versos intempestivos donde no sólo se altera la ortografía sino que se introduce en el poema una suerte de arrebatada cuña emocional:

VUSCO volvvver de golpe el golpe
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en suculenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo (...)

Fallo bolver de golpe el golpe.

Poema que se cierra más inesperadamente con una referencia del sentimiento, que está acechando siempre detrás de los versos de Vallejo:

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

Nuestro autor dice lo que quiere decir y de la forma que se le antoja, lo que le dicta el subconsciente, con entera libertad, pero a la vez usando su facultad de raciocinio, su saber técnico. Lo que da fuerza y tensión a esta poesía es la verdad emocional que la nutre, el aliento humano que la sostiene por encima y por debajo de sus incoherencias o de su intemperancia burlona, como si se solazara con su propio dolor o inquietud penosa, lo cual se va a manifestar siempre con una especie de masoquismo o de impotencia para rebelarse contra su angustia encubierta o manifiesta:

Eso no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles. (poema XIV)

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. (poema XV)

Pero veamos que se trata de una inquietud mayor, de desasosiego fundamental de un hombre que se siente herido por la vida, del hombre resuelto a todo para salvarse o para salvar su destino:

Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay donde bajar,
ya no hay donde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre. (poema XIX)

Hay en Vallejo un desasimiento de todas las ataduras, una imposibilidad de ubicarse en el cosmos y de integrarse socialmente —una suerte de revulsión apocalíptica bulle en su fondo—, que lo está llevando o lo ha llevado a su destierro dentro de su propio ambiente. El destierro esencial, en sus raíces, el exilio metafísico del hombre solo y acechado por fuerzas desconocidas.

Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. Es posible me juzguen Pedro.
Cuatro humanidades justas juntas!
Don Juan Jacobo está en hacerlo,
y las burlas le tiran de su soledad,
como a un tonto. Bien hecho. (XXII)

Pero el alma quizás está luchando incesantemente y el poeta emerge con nueva esperanza, en una constante bajamar y pleamar:

Tengo fe en ser fuerte.
Dáme, aire manco, dáme ir
galoneándome de ceros a la izquierda.
Y tú, sueño, dáme tu diamante implacable,
tu tiempo de deshora. (poema XVI)

Creemos que más allá de las mareas estéticas que venían de Europa y especialmente de Francia, en Vallejo hay algo absolutamente personal: estaba fundando un lenguaje poético americano. En ese lenguaje se daba la particularidad de incorporar al idioma castellano expresiones que correspondían a su tierra natal, pero que habían pasado a través del alma indígena. Así bien puede considerarse que su lenguaje es indoamericano. Es que el autor de *Trilce* proviene de madre india y de padre español. Vallejo es un poeta y un hombre que representa culturalmente el territorio peruano, a sus ancestros y eso le da una suerte de distorsión y de contorsión a la lengua; detrás de su siquis parece oírse un resuello atávico y esa hibridez tan plena de energías interiores engendra un nuevo tipo humano con un idioma distinto, y de allí tal vez provenga ese carácter enigmático. Su vida está precedida y sellada por el enigma, hasta su muerte, pues no se supo bien de qué enfermedad falleció. Acaso sea el mismo ser latinoamericano al cual no sabemos todavía cómo definir.

La muerte de rodillas mana
su sangre blanca que no es sangre.
Se huele a garantía.
Pero yo me quiero reír.

Murmúrase algo por allí. Callan.
Alguien silba valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costilla que se echan de menos
entre sí, a ambos costados; se contaría
en par también, toda la fila
de trapecios escoltas.

En tanto el redoblante policial
(Otra vez me quiero reír)
se desquita y me funde a palos,
dále y dále,
tas
con
tas. (poema XLI)

¿Qué significa toda esta especie de juego con el lenguaje y la escritura con que finaliza el poema, que ha comenzado con una rápida y subjetiva visión de la muerte, para desenvolver luego una aparente divagación que confluye hacia un lejano «redoblante policial» y hacia el «Otra vez me quiero reír»? ¿Qué significa todo esto o cómo pudo ser escrito por un poeta del Perú en 1922, antes de los treinta años de edad, cuando las declamaciones literarias poblaban el hemisferio desde el extremo sur hasta Méjico y el Caribe? Quiere decir que se estaba gestando una lengua que pertenece a un determinado individuo, con una determinada sensibilidad —exacerbada, neurótica, en este caso— y una mentalidad también determinada, en el cual subyacen pujando el español y el indígena.

No nos ha visto nadie, Pura,
búscate el talle.
Adónde se han saltado tus ojos! (poema XLII)

O este otro ejemplo:

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable

cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor (poema XXVII)

Creemos advertir en casi todos los poemas de *Trilce* una aprehensión distinta, anormal, donde se mezclan alusiones y recuerdos patéticos (Vallejo despierta siempre en el lector un sentimiento de solidaridad o de amor) o tiernos de su infancia, anotándose diversas vivencias que dan a su expresión un temblor humano, que es eludido de inmediato con una burla, con una frase o una palabra que contrastan con la realidad que está encarando, a la vez que puede estar describiendo subjetivamente o a veces intelectualizándola hasta lo incomprensible, hasta que concluye con una inesperada manifestación prosaica o alterna a éstas con metáforas muy parcas. Hay evidentemente una línea de desarticulación del poema, que de repente se va a articular u organizar con un simple verso existencial:

Otro día querrás pastorear
entre tus huesos onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos, mis telones
(...)
«Aristas roncas uniformadas
de amargos tejidos de esporas magníficas
y con porteros botones innatos.
«Se luden seis de sol?
Natividad. Cállate. Miedo.»

Además de lo que estamos viendo, lo singular es que hay un sostén metafísico en los poemas de Vallejo, que por más herméticos o disparatados que aparezcan, siempre nos tocan interiormente por encima de su carácter abstracto y de su despersonalización, cualidades éstas que constituirán rasgos ciertos de la poesía contemporánea. Digámoslo de una vez: lo que en Vallejo importa es el fin que su poesía tiene; la meta reveladora de la condición humana hacia donde va dirigida. Por ello, la absoluta desaprensión por los elementos rítmicos o musicales del poema, atento sólo a lo que quiere decir o sugerir o lo que trasmiten o comunican sus versos.

El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente. (poema L)

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.
(...)
Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes. (poema XVIII)

Ya hemos visto cómo en muchas ocasiones un recuerdo intempestivo o una exclamación denotan estremeciendo el verso y estructurando el poema. En otros instantes, una emotiva descripción del momento se disloca de pronto con expresiones sin sentido preciso o concepto que corresponda al texto, creándole una atmósfera enigmática. Es decir, que hay siempre una fuente misteriosa de donde están manando estos versos y que también misteriosamente se yuxtaponen o se ensamblan, originando su propio lanzamiento, ajenos a los convencionalismos de la lógica o de la sintaxis, cuando no se trata de fracturas que dan su ya dicha personal captación de la realidad y su fusión o irreversión de los tiempos.

Estamos a catorce de Julio
Son las cuatro de la tarde. Llueve en toda
una tercera esquina de papel secante.
Y llueve más de abajo ay para arriba.

Dos lagunas las manos avanzan
de dos en fondo,
desde un martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado.

Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; hace hecho
todo lo que puede hacerse miserable genial
en gran taberna sin rieles. Ahora estamos
bien, con esta lluvia que nos lava
y nos alegra y nos hace gracia suave. (poema LXVIII)

Más que de surrealismo o de discordancias expresivas, creemos que en *Trilce* puede hablarse de una visión extraviada de la realidad, de un impulso verbal que arranca desordenadamente de su sensibilidad, la que de repente se ve sacudida por un relámpago patético que pone ante nosotros la misma vida del hombre o sus consecuencias. Y siempre este resultado es dramático o irónicamente elusivo o grave:

Dobla el dos de Noviembre.
Estas sillas son buenas, acogidas.
La rama del presentimiento
va, viene, sube, ondea sudorosa,
fatigada en esta sala.
Dobla triste el dos de Noviembre. (poema LXVI)

En medio de un discurrir oscuro, o «absurdo» a veces, Vallejo sacude su verso con una interjección. Se distrae de su apenada percepción de la existencia mediante versos elípticos o distanciados de su verdadera preocupación, impersonales, como si usara máscaras para no descubrir su faz desdichada, hasta que inopinadamente sobrecoge al lector con una referencia dolorosa o amarga, que ha permanecido agazapada detrás de sus palabras, motivada por una tensión profunda y desestabilizadora que lo conduce a esta escritura extraña, alimentada de sorpresas donde más de una vez los vocablos entran en conflicto, correspondiendo al mismo ser conflictivo de Vallejo, en una suerte de crisis verbo-espiritual. Lo que a veces puede perder en estructura, que encamine al desarrollo estricto de un tema, lo gana en intensidad, en esa fuerza expresiva que pone en uno o dos versos que le dan sentido al todo, armado y organizado el poema.

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,
sin probar ni gota de él, todas las mañanas.
Sin saber si he logrado, o más nunca,
algo que brinca del sabor
o es sólo corazón y que vuelto, lamentará
hasta dónde esto es lo menos. (poema LVI)
(...)
Oh valle sin altura madre, donde todo duerme
horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de
amor. Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en
un dedo tendido que señala la calva Unidad...

No es sólo el trasfondo metafísico del poema sino también la estructura lo que sorprende al lector. En éstos como en otros versos, el discurso poético —si aquí puede hablarse de un verdadero discurso poético— se ve quebrado a cada momento y por esa ruptura Vallejo introduce palabras de una densa originalidad, tanto en lo que hace a los sustantivos como a los adjetivos, a los verbos y a los adverbios. Son a veces, palabras de un personaje delirante o de un ebrio o de un loco, que solo en mitad de la noche habla desarticulada y fragmentariamente acerca de sí mismo y de la realidad, que, de improviso, concluye con una reflexión lúcida, penosa, con un arranque intempestivo y/o imperativo que desasosiega o pone en guardia al lector. Esa rara humanidad vallejiana vuelve la expresión desusada, caprichosa. Quedan acá señaladas, creemos, las peculiaridades estilísticas de este libro enigmático: quebradura verbal, exabruptos, arbitrariedades expresivas, originalidad metafórica. La frase inusitada puede darse en cualquier momento. Entrecruza vivencias, aspectos o referencias reales con incoherencias o manifestaciones fuera de toda lógica. Pero este estar fuera de la lógica se convierte en una forma de ser de su razón misma: su razón es alógica, pero es razón humana, cálida, visceral.

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunta para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido. (poema XXVIII) 28

O aquel otro recuerdo de la infancia —entre tantos— donde se ven desfilar a los queridos como inolvidables seres familiares, dentro de una atmósfera emotiva:

Tahona estuosa de aquellos mis biscochos,
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre; tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario. (poema XXIII)

Si de cualquier modo al autor de *Trilce* las palabras le vienen de las entrañas y de los huesos y aparentemente salen sin ser controladas por su mente o sobrepasándola, no debemos olvidar sin embargo que Vallejo poseía una formación literaria, que había regresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Trujillo con el título

de bachiller cuando a la vez cursaba el cuarto año de Derecho. Y además, en su juventud ya debió conocer a los surrealistas y a los simbolistas franceses más destacados, entre ellos el célebre Mallarmé.

En *Trilce* el lenguaje libra una lucha por ser la persona interior misma, el subconsciente que quiere imponerse a la conciencia y darse en un arranque espontáneo sin caer por eso en el automatismo surrealista, sino con una especie de superconciencia lúcida. El ser habla por su boca sin atenerse a convenciones gramaticales o literarias. Al romper con todas las ataduras, corre el riesgo de su propia escritura:

Es de madera mi paciencia,
sorda, vegetal.

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
de después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales.
(...)
Y se apolilla mi paciencia
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRa! (poema LX)

En *Trilce* el enigma se resuelve en una concepción de la vida, un fatalismo telúrico, un angustioso resuello de bestia acorralada por el azar, una forma de ser del mestizo, donde se dan los extraños más opuestos: un misticismo no católico y una inclinación hacia las cosas elementales que él racionaliza y conduce misteriosamente hacia adentro estableciendo un asombroso como delirante diálogo con aquéllas o con los demás seres. Tal vez por eso sobrevivirá al tiempo y conservará su actualidad por encima de las épocas literarias, debiendo explicarnos este libro como el producto de dos culturas entrecruzadas que se chocan desde su sangre misma: la indígena y la española. Es éste el propio enigma que subyace en el espíritu de la raza castigada, de sus antecesores maternos. Como estamos viendo, un libro todavía con mucho futuro.*

Félix Gabriel Flores

* *Todas las citas han sido tomadas de las* Poesías completas *de César Vallejo (Edit. Losada, Buenos Aires, 1949).*

Lectura del tiempo en *Trilce*

No hay una "primer vez", sino siempre una "segunda"
Cesare Pavese, "Estado de gracia"

como si, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía
Trilce XLVII

Al hablar del tiempo en la poesía de Vallejo se ha mencionado con frecuencia el nivel conceptual. No faltan los comentarios sobre las *ideas,* si bien el enfoque ha sido excesivamente intuitivo y fenomenológico. Lo que nos hace falta es una valoración del papel del tiempo en la *lectura* de los poemas. O sea, una lectura del tiempo como lo que ya está en el poema, no precisamente como tema para ser extraído sino como principio de construcción; es decir, el tiempo en su acepción de ritmo. En este sentido, el ritmo pertenece tanto al significante como al significado y, más estrictamente, no permite una separación entre ellos. Es en *Trilce* donde el tiempo se convierte en un elemento crucial: por eso conviene tomarlo como punto de partida para una lectura del tiempo en su poesía.

Como premisa para una discusión del tiempo en Vallejo se suele distinguir (siguiendo, directamente o no, a Bergson y Husserl) entre el tiempo cósmico (o cronométrico) y el tiempo fenomenológico. Esta distinción se ha expresado de varias maneras, como el tiempo objetivo frente al subjetivo, el tiempo de reloj frente al tiempo biológico, etc. Américo Ferrari lo formula así: «Por una parte ...tenemos el tiempo trascendente, puro esquema móvil, hasta cierto punto independiente de la conciencia, y que pertenece a la región abstracta de los números y los nombres... El otro ...sería el tiempo inmanente al ser, pura duración sentida e inexpresable, por lo menos en términos de calendario o de reloj». [1] Mi intención aquí es mostrar que la poesía de Vallejo pide una lectura más radical que la que ofrece esta distinción. [2]

La distinción que mencionamos representa una formulación clásica del pensamiento intuicionista o fenomenológico. Pero en el caso de Vallejo no resulta muy apropiada. Ya en el poema «Absoluta», incluido en *Los heraldos negros,* tanto el tiempo «objetivo» como el «subjetivo» tienen la misma base en la división, en la no-unidad. La división (o diferenciación) se repite con mucha frecuencia en *Trilce* y son varias las palabras que la representan: *linde, lindero, frontera, sutura, hito, vera,* etc. Y en el poema 53 de *Trilce,* mientras todo lo demás se somete a la diferenciación y luego al cambio, sólo la división en sí misma *(la frontera)* permanece «inmutable, igual».

[1] *Américo Ferrari,* El universo poético de César Vallejo, *Caracas (Monte Avila), 1974, p. 76.*

[2] *Sigo, en líneas generales, las reflexiones sobre el tiempo de Jacques Derrida en* De la Grammatologie, *París (Editions de Minuit), 1967.*

Otra laguna en la tradición crítica de la obra de Vallejo sería lo poco que se ha estudiado la relación entre la conciencia del tiempo y su actitud hacia la prosodia. En *Time, Experience and Behaviour* J.E. Orme aclara la importancia fundamental que tiene para la conciencia del tiempo el ritmo percibido por el oído: «el oído es la principal modalidad sensorial para la percepción del cambio y del tiempo. El oído sólo sitúa vagamente los estímulos en el espacio, pero los sitúa con admirable precisión en el tiempo. Es por excelencia el sentido que distingue el tiempo, la sucesión, el ritmo y el compás». [3] En efecto, del mismo modo que Vallejo socava el concepto lineal del tiempo (en vez de volverlo meramente circular o de invertirlo), en su prosodia rompe las series rítmicas. Sin embargo, para romper los ritmos heredados, también necesita, hasta cierto punto, someterse a ellos. Por eso me parece que en su interesante trabajo sobre el tiempo en Vallejo, Saúl Yurkievich subraya demasiado el aspecto de la discontinuidad. [4] En lo prosódico, al igual que en lo semántico, *Trilce* se desplaza entre los dos extremos de la entropía: el orden o la continuidad excesivos y el desorden excesivo. En ninguno de los dos puede haber poema. Por eso es interesante que en la famosa carta a Orrego el problema de la libertad se exprese como ritmo: «Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística... ¡Dios sabe cuánto *he sufrido* para que *el ritmo* no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes *espeluznantes* me he asomado, colmado de *miedo!*» [5] [la cursiva es nuestra]. Al igual que en toda verdadera poesía, el ritmo está en la médula del arte de Vallejo: no como sílabas contadas para contener un significado, sino como parte del proceso de la producción del sentido. Por eso los ritmos modernistas de *Los heraldos negros* dan lugar a las nuevas estructuras rítmicas de *Trilce.* El riesgo que asume Vallejo en *Trilce,* propio del vanguardismo en su mejor sentido y de la tradición de la poesía moderna que se remonta por lo menos hasta Rimbaud, es el cultivo deliberado de la inseguridad.

Consideremos ahora en detalle algunos poemas claves. «Absoluta», escrito en 1918, después de la muerte de la madre, constituye un puente entre los dos primeros libros. Se invoca la infinitud de Dios contra la finitud del tiempo y la muerte:

> ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
> contra el límite, contra lo que acaba? [6]

Pero no se trata solamente de lo infinito contra lo finito. Para Vallejo, en esta etapa de su obra, lo infinito supone la unidad, que a su vez contrasta con las divisiones del tiempo y del espacio:

> ¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!
> ¡Un latido único de corazón;
> un solo ritmo: Dios!

Lo que Vallejo todavía no comprende es que el ritmo único es una cárcel, una idea que sí se expresa en *Trilce* 2. No obstante, los *límites* (externos) se transforman, en

[3] *J. E. Orme,* Time, Experience and Behaviour, *Londres (Iliffe), 1969, p. 9.*
[4] *Saúl Yurkievich,* Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, *Barcelona (Barral), 1973.*
[5] *Citado por J. C. Mariátegui en* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.
[6] *La edición citada es la de Juan Larrea, Barcelona (Barral), 1978.*

la sección que sigue, en *linderos* internos (o sea divisiones, que por eso son inevitables, irreductibles):

Y al encojerse de hombros los linderos
en un bronco desdén irreductible,
hay un riego de sierpes
en la doncella plenitud del 1.
¡Una arruga, una sombra!

Aquí se sustituye la indiferencia burladora de la muerte, con que terminan otros poemas de la sección «Truenos» de *Heraldos,* por la de los *linderos,* portadores de las diferencias no reductibles. El tema de la pérdida de un paraíso unitario y puro reaparece con bastante frecuencia en *Trilce,* además de ser uno de los temas principales del cuento «Sabiduría». Lo que «Absoluta» añade al concepto de la entrada en el espacio y en el tiempo como pérdida del paraíso es la idea de lo plegado *(arruga):* como ausencia de unicidad y como versión del símbolo tradicional de la oscuridad. Así, las *sierpes* encerrarían varios sentidos: el conocimiento, la sexualidad, la división, lo plegado, el movimiento, el rimo.

El significado de los ocho primeros versos ahora queda claro. Comienzan con una imagen estática, «color de ropa antigua», asociada, desde luego, con la madre. Entonces entra el tiempo, mediante referencias al calendario y al crecimiento biológico. Pero inmediatamente la invasión de la imagen desde afuera (actitud melancólica) se ve sustituida por un proceso en que la imagen misma se convierte en tiempo y, según la expresión de Heidegger, «se temporaliza»:

Ahora que has anclado, oscura ropa,
tornas rociada de un suntuoso olor
a tiempo, a abreviación

El anclaje en el tiempo de la significación en un objeto por medio de la muerte, lleva paradójicamente a la división del significado.

«Absoluta» es uno de los últimos poemas que se incluyeron en *Heraldos.* El número 60, también escrito en 1918, es uno de los primeros poemas de *Trilce* y nos interesa aquí porque desarrolla el pensamiento trazado en «Absoluta». Comienza con el nacimiento y termina con la muerte, invocando la metafísica de la linealidad que luego Vallejo se empeña en desmantelar. Apenas iniciado se desarrolla una metáfora compleja en que el tiempo se presenta como plegado y dúplice:

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
que después deshiláchase
en no se sabe qué últimos pañales.

La *doblez,* que reemplaza a la pureza mítica del nacimiento, viene a ser tanto lo plegado como lo doble y la duplicidad. El movimiento del tiempo, en vez de definirse por lo que incluye y excluye, no tiene ni interior ni exterior; solamente se pliega sobre sí mismo. Tampoco las doce *extremidades,* que recuerdan los doce meses, permiten una percepción lineal. La muerte, invocada por la metáfora tradicional del destino co-

mo hilo, se define como un retorno al desamparo del nacimiento, pero con la concepción del origen como pureza (o viceversa) destrozada.

El lugar desde donde habla el poema se presenta como una *sutura:* un corte que también sirve para unir o viceversa.

esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRA!

La división que produce el placer es múltiple: constituye *1* la reproducción biológica como unión-división, *2* el placer sexual como lo que tiene lugar sin amor y con la enajenación de los participantes, y *3* el nacimiento como un origen personal no deseado. Las dislocaciones múltiples pueden leerse como una imagen del tiempo presente y el énfasis gráfico de las mayúsculas en *DestieRRA* produce en el nivel semántico no la intensificación (resultado normal del uso de las mayúsculas) sino la desarticulación.

Como frecuentemente han señalado los críticos, Vallejo siempre tiende a cambiar el orden normal del tiempo, anteponiendo el futuro al pasado, etc. Sin embargo, si el presente todavía se concibe como un punto en una línea, las inversiones no pueden desafiar la linealidad. Lo original en Vallejo es la manera en que funcionan las inversiones: por ser mutuamente contradictorias desmantelan el concepto básico del presente. Son un tema básico de *Trilce* 61. Este poema, como anota Larrea, «se escribió en la cárcel de Trujillo, reviviendo el poeta la emoción que le acongojó al llegar una noche del mes de mayo a la casa paterna, ...cuando todos sus habitantes dormían».[7] Pueden distinguirse dentro del poema cuatro momentos temporales: *1* el momento de escribir el poema, dentro de la cárcel en Trujillo; *2* un viaje a la casa paterna, previo a 1, cuyo final fue el descubrimiento de que toda la familia dormía; *3* un momento, previo a 2, cuando todavía vivía en la casa paterna con la familia; *4* el momento con que termina el poema y que amalgama 1 y 2, en un plano de una parte imaginario y de otra real, cuando todos los miembros de la familia están muertos. La ubicación de 2 como futuro a 1 (notablemente en el primer verso, al decir «Esta noche desciendo...») sugiere que 1, el presente, ya había ocurrido. Más tarde, en los versos «Espero, espero, el corazón / un huevo en su movimiento, que se obstruye», 1 pasa a ser previo a 2 y a 3, dada la connotación de estar esperando nacer en el pasado —el único futuro siendo aquí el pasado. Simultáneamente, *se obstruye* sugiere el no poder salir del pasado. El momento 4, que abarca los últimos cinco versos, puede leerse como una amarga referencia a la idea de la muerte como resolución: «todo está muy bien». Pero también estos versos connotan una concepción opuesta: que la muerte precedió al momento 2 (el viaje a la casa) y, por el trastocamiento general de los tiempos, que también precedió al momento 3 (la niñez) —como sucede en el caso de «A mi hermano Miguel» y *Trilce* 3.

Lo que tenemos no son, pues, momentos separados, que pueden reordenarse según una escala lineal. Hay una versión anterior del poema que lleva el título «La espera». Esta versión se construye sobre la simple ausencia y no rompe los moldes de la elegía convencional. El tiempo consiste en momentos plenos, separados y ordenados lineal-

[7] *Juan Larrea,* Vallejo: Poesía, *Barcelona (Barral), 1978, p. 511.*





Siguiente

mente. La versión final presenta una subversiva simultaneidad de tiempos: excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado. El perspectivismo se hace imposible, por no existir ningún punto de origen. El yo del poema no vuelve a un pasado para mirar hacia adelante al presente: habla siempre desde un presente, pero un presente dividido.

La sensación de un presente que carece de unicidad y de plenitud se desarrolla en *Trilce* 33, especialmente en el repetido verso final, donde se constituye el presente desde el futuro de un pasado que «ya se ha ido». El poema desmitifica la idea de que volviendo lo suficiente al pasado, el individuo queda libre, falacia que nace del mito del tiempo como serie lineal única. El poema se abre con la conciencia del tiempo como melancolía, asociada, como es típico en Vallejo, con la lluvia. El deseo de encontrar un *afuera* se ve frustrado por el presente implícito de *vengo,* que habla de un origen o un destino externo a sí mismo, que existe antes de la libertad deseada («Como si nada hubiese ocurrido, haría / la cuenta de que vengo todavía».)

En su segunda sección el poema cumple el deseo de vaciar el presente y, por un acto de contemplación (el vaciamiento aquí va asociado con la filosofía oriental), descubrir un tiempo personal trascendente. Pero éste se revela, en los versos claves del poema, como un tiempo dividido y discordante:

traza de haber tenido
por las narices
a dos badajos inacordes del tiempo
en una misma campana.

Escobar interpreta a los *badajos* como referencia al pasado y al no-pasado o al pasado y al futuro;[8] lo limitado de esta lectura es que restaura la linealidad. Ferrari, en el párrafo arriba citado, considera que se refieren al tiempo cronológico y a la duración personal. Pero la división se presenta entre el ahora y el no-ahora (o el aquí y el no-aquí) y tanto si nos remontamos al pasado como si vaciamos el presente, sigue habiendo un tiempo doble, constituido por «lo que ha llegado y ya se ha ido» —lo ya previo y la acción de nombrarlo, dividida de lo que nombra.

Del mismo modo que las vedas se ven como textos sagrados que tejen el tiempo («la fibra védica»), los *dos badajos* tejen un texto con el sonido, suministrando una analogía de la composición de *Trilce.* La metáfora que articulan constata que cualquier libertad fuera del ritmo de la diferenciación es un mito. «Por las narices», que sugiere el anillo en el hocico del toro, enfatiza la no-libertad del lugar donde se encuentra el yo; *traza,* galicismo por signo o vestigio, tiene connotaciones escripturales; *inacordes* es igualmente una palabra clave: Husserl, en *La fenomenología de la conciencia interior del tiempo,* señala que para que los tonos separados lleguen a ser una melodía, éstos deben persistir en la conciencia. Por otra parte, esto no quiere decir que se retengan sin modificarse, ya que en tal caso el resultado sería un acorde o, más probablemente, una disonancia. Es por esta modificación al retenerse que producen una melodía. Por eso, lo inacorde

[8] *Alberto Escobar,* Cómo leer a Vallejo, *Lima (P. L. Villanueva), 1973, p. 132.*

del poema de Vallejo puede leerse como el rechazo de las armonías de la poesía tradicional (ver *Trilce* 36) debido al rechazo de un presente armonioso. Y a la vez habría una retención del pasado sin modificarlo, produciendo disonancia en vez de melodía: la melodía —o ideología— de la jerarquía temporal se destroza con la negativa a subordinar los momentos anteriores a los posteriores de la serie. Esto se ejemplifica en «A mi hermano Miguel», y *Trilce* 3 y 23 donde un pasado que se hace presente interrumpe cualquier posibilidad de un presente pleno.

Una vez que el tiempo está dividido, desaparece la separación entre el tiempo fenomenológico y el tiempo externo o cronométrico, porque el tiempo siempre está fuera de sí mismo: los espacios que constituyen las series del tiempo cronométrico, o simplemente las series de los números, llegan a ser equivalentes a los vacíos o divisiones dentro del tiempo del yo. Esto queda claro en el poema 47, otro que tiene el nacimiento como tema. Se quebranta el concepto del nacimiento como origen o cierre, sobre todo en los siguientes versos:

> Los párpados cerrados, como si, cuando nacemos,
> siempre no fuese tiempo todavía.

El poema cuestiona la concepción lockeana del tiempo subjetivo, según la cual éste depende de la sucesión de sensaciones: tener los ojos cerrados no impide que haya tiempo. Lo que persiste, indicado aquí por la palabra *todavía,* es el tiempo; al igual que en *Trilce* 36, lo permanente es lo inarmónico, lo no cerrado («todaviiza / perenne imperfección»). El nacimiento no puede cerrar el proceso, ya que el tiempo no cesa porque uno nazca ni empieza cuando uno nace. Es interesante el parecido entre la expresión vallejiana «siempre todavía» y el concepto recurrente de Heidegger y Derrida de lo «siempre ya». El poema termina con una vuelta hacia atrás, a lo que ya existe: «Y siendo ya la 1». O sea, el tiempo siempre está ya, como una serie (la 1 implica todos los números), o como un ritmo que precede.

Una vez discutidos estos puntos sobre las estructuras conceptuales del tiempo en *Trilce,* se pueden extraer algunas implicaciones para una interpretación de la prosodia. Una lectura del poema 53 nos ayudará a entrar en materia. Coyné considera que se trata de una búsqueda de «una salida siempre negada».[9] Pero aunque se trate, como otras veces, de la libertad, el poema depende de la aceptación de que no existe un afuera, reconocimiento que aquí se articula a través de lo temporal, mientras que el poema 58 («En la celda...») descubre la ausencia de un afuera en términos espaciales.

El poema comienza con la equivalencia entre once espacios y doce números, lo cual parece llevar al infinito, a lo que no tiene frontera. Luego lo aparentemente abierto de las series numerales se enfrenta violentamente («cabezazo brutal») con lo cerrado de los 360 grados del círculo. Pero la tercera sección demuestra que el espaciamiento continúa, aun dentro de lo cerrado: persiste la no-identidad de los objetos en el espacio y el tiempo, «las dos piedras que no alcanzan a ocupar / una misma posada a un mismo tiempo». La diferencia, entonces, puede llevar tanto a lo cerrado como a lo abierto: de algún modo, precede a ellos. Cuando la frontera se convierte en batuta, ya hemos

9 *André Coyné,* César Vallejo y su obra poética, *Lima (Editorial Letras Peruanas), 1958, p. 118.*

pasado del círculo a la diferencia misma como paradigma de lo que no tiene afuera. La batuta, que es lo único que permanece idéntico, produce el ritmo, la diferencia, la realidad. Desde luego, si sólo hubiese identidad, no habría ritmo: noción que se nos comunica con el esquema espondaico de *dós píedras* y reflejada en *quién cláma* y en *póder sér.* Incluso los grupos de sílabas más diferenciadas, repetidos, sugieren lo estático y cerrado:

Vuelve la *frontéra a probár*
las dos piedras que no *alcánzan a ocupár*
una misma posada a un mismo tiempo.

La identidad rítmica de las dos frases subrayadas choca con el empuje semántico, que va en la dirección opuesta, hacia la diferenciación. *Mísmo tíempo* hace coincidir lo semántico y lo rítmico, al igual que el tercer verso, «de dos en dos las once veces». Esto nos permite distinguir otro nivel de la primera sección: lo aparentemente infinito resulta monótono, vacío. El ritmo en este caso es trocaico, ritmo que suele utilizar Vallejo para encarnar la repetición vacía y monótona, como en el verso de Trilce 2, «Tiempo tiempo tiempo tiempo.»

Para resumir lo dicho hasta ahora: hay tres etapas de pensamiento en el poema, *1* la multiplicación sin límite de los espacios; *2* los espacios cerrados dentro del círculo; *3* el espaciamiento mismo, anterior tanto a lo abierto como a lo cerrado. Cumplida la tercera etapa, los polos de la semejanza y la desemejanza (de la producción del sentido) se dan en el nivel del ritmo. De ninguna manera se trata de la imitación rítmica de un significado ya dado.

Aparte del verso espondaico y trocaico, el otro eje prosódico de *Trilce* es un ritmo dactílico, más flexible y melódico. Lo podemos encontrar en el primero de los tres versos que constituyen la médula del poema:

La frontéra, la ambulánte batúta, que sígue
inmutáble, iguál, sólo
más élla a cáda esguínce en alto.

El patrón dactílico se detiene bruscamente con las dos sílabas acentuadas *iguál, sólo,* que presentan la identidad como un amortiguamiento del ritmo. La frase más oscilante, «la ambulante batuta», presenta el movimiento de la batuta, que tiene la misma cadencia que *la frontera* del verso once («Vuelve la frontera a probar»). En el tercer verso, el ritmo dactílico degenera en la repetición y la monotonía trocaicas. Por eso, *Trilce,* más que arrítmico, como lo ha llamado Ibérico,[10] es antirrepetitivo, revelando las varias formas de lo cerrado que produce la repetición. Así el poema 2 presenta la repetición como forma de encarcelamiento (o viceversa). Si la división, o el espaciamiento, es una batuta cuyos «esguinces» o movimientos producen el espacio y el tiempo, entonces siempre estamos ya dentro del ritmo. Si el ritmo único viene a ser la unidad absoluta de Dios («Absoluta»), sin embargo la diferenciación no nos proteje necesariamente del encarcelamiento de la repetición. Así es como podríamos interpretar, desde este

[10] *Mariano Ibérico, «El tiempo y la muerte», en Angel Flores,* Aproximaciones a César Vallejo, *Nueva York (Las Américas), 1971, II, p. 100.*

punto de vista, el «libertinaje» a que se refiere la carta a Orrego: representa una libertad no genuina porque significa la sumisión a otra expresión, no reconocida, del control. O sea, la diferencia podría obedecer a una relación repetida. Por eso el poeta siempre debe estar atento a la innovación. En las palabras de Ezra Pound: «make it new».

Otro aspecto de *Trilce* 53 es que los límites están en el interior mismo del lenguaje («hasta la boca») y, por tanto, del pensamiento y del poema. Sin embargo Neale-Silva habla de «la imperfección del hombre» representada por «las barreras del pensamiento»,[11] ubicando su lectura *fuera* del poema. Y en un nivel más amplio Ferrari define el principio central de la poética de *Trilce* como «la imposibilidad de conceptualizar, de expresar de una manera adecuada lo esencial que se esquiva siempre».[12] Por otra parte Jean Franco y Alberto Escobar tienden a colocar los poemas fuera de sí mismos cuando los dividen entre un naturalismo de escenario inmediato y una alegoría de ideas. Todas estas lecturas tienen en común la colocación del sentido fuera del ritmo de la diferenciación y la repetición, lo cual, esperamos haber demostrado, resulta contrario a la poética de *Trilce.*

De todos los poemas de *Trilce,* el número 2 es el que más obviamente llama la atención al tiempo. Ya se ha escrito bastante sobre las ideas que entran en juego en el poema; más bien se necesita prestar la atención al tiempo como lo que produce el sentido. Otro rasgo distingue este poema de los demás: formalmente, es el más elaborado, en cuanto a la prosodia repetitiva y a las repeticiones y simetrías más generales. Pero la repetición no consigue el acostumbrado efecto retórico de la intensificación; reflejando la poética del libro en total, este poema revela que la forma regular, lejos de contener una plenitud (como lo quisiera el conservadurismo) se convierte simultáneamente en cárcel y vaciamiento. Así, el tercer verso («Bomba aburrida del cuartel achica») se desplaza de lo dactílico a lo trocaico, *achicando* literalmente el contenido del tiempo; y lo trocaico es lo que más se repite (en los versos cinco, ocho, trece y quince —*mañana,* apropiadamente, se exceptúa—). A despecho de las simetrías múltiples, éstas no garantizan la significancia; el poema produce la impresión de espacios vacíos más que de plenitud. Esto se debe a los espacios visuales y auditivos, a los saltos semánticos de una sección a otra, y al efecto vaciador de los sustantivos repetidos. Este se resume en los tres últimos versos:

> ¿Qué se llama cuanto heriza nos?
> Se llama Lomismo que padece
> nombre nombre nombre nombrE.

La *h* silenciosa, ausente del sonido, multiplica el significado, parodiando así el supuesto efecto de anclaje producido por un nombre propio. La parodia continúa con *Lomismo,* que marca el hecho de que no existe sustantivo —excepto *Dios*— que nombre un presente absoluto. Y culmina en *nombrE,* en que la ineficacia de la mayúscula se combina con la repetición para demostrar que, cuando se nombran las cosas, el tiempo ya está allí.

William Rowe

[11] *Eduardo Neale-Silva,* César Vallejo en su fase trílcica, *University of Wisconsin Press, 1975, pp. 230-231.*
[12] *Ferrari,* Id., *p. 236.*

Develando a *Trilce*

Hacedores de metáforas
no olvidéis que las distancias
se anuncian de tres en tres.

César Vallejo

I

En una entrevista que hemos recuperado incidentalmente en los archivos del desaparecido periódico *Heraldo de Madrid* y que fue publicada por César González Ruano el 27 de enero de 1931,* César Vallejo declara algunas cosas que están en contradicción con el proceso de consolidación de su obra y con lo que de ésta han sostenido siempre sus críticos.

Obviamente, sus declaraciones recuperadas no agregan ni quitan nada a su obra, que, desde el momento de ser concebida y plasmada, posee una existencia propia, ahí fuera.

Uno de los momentos de la entrevista en los que no se contradice en absoluto, es cuando habla de la precisión en su poesía:

«La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!».

Esta declaración, así como sus observaciones penetrantes de *El arte y la revolución,*[1] revela la conciencia precisa que poseía Vallejo acerca de lo que quería y de cómo lograrlo sin traicionar los trances auténticos de su vida, hecho que lo emparenta con Baudelaire, Kafka, Rilke, Joyce y su contemporáneo y amigo Vicente Huidobro.

Vallejo, poeta de las más profundas esencialidades del hombre y la realidad en general, no podía menos que acertar en esto de la precisión sustantivo-verbal: en su poesía lo sustantivo interesa sólo en cuanto objeto o instante deviniendo y lo verbal, en cuanto movimiento contradictorio de lo sustantivo. De ahí su peculiarísima relación entre los sustantivos y los verbos, que los asimila hasta confundirlos, de ahí, también, que esta poesía sea indehiscente a las palabras accesorias y a la adjetivación como cualificación meramente formal, exterior. La adjetivación se ve obligada a comportarse aquí como un devenir, un sustanciarse: «Mas si se le apasiona, se melaría / y tomaría la horma de los sustantivos / que se adjetivan de brindarse» *(T.* XXXVIII), «Oh la palabra del hombre libre de adjetivos y adverbios, que la mujer declina en su único caso de mujer» («Poemas en prosa»).

* *Véase apéndice.*

1 *César Vallejo, «El arte y la revolución», Obras Completas, T. 4, Ed. LAIA. Barcelona 1978.*

II

La primera respuesta contradictoria a que vamos a referirnos es aquella en la cual Vallejo, al ser preguntado sobre si conocía a los modernos poetas franceses al escribir *Trilce,* afirma: «Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas».

En su libro sobre el poeta, Xavier Abril hace la siguiente mención al caso del «secreto profesional» en Vallejo: «Orrego (Antenor), quien conoció al poeta íntimamente, declaró, en el Simposium de la Universidad de Córdoba, que una de las características que ofrecía Vallejo en orden literario, era el ocultamiento de sus lecturas, cuyo secreto guardaba celosamente. Agregó que sus libros estaban siempre bajo llave, lejos del alcance de los amigos escritores, y que el misterio bibliográfico en torno suyo era completo». [2]

Objetivamente puede demostrarse que, en efecto, Vallejo conoció a algunos poetas franceses simbolistas y modernistas por los años en que escribía *Trilce,* incluso mucho antes. La huella más expresa de estas lecturas tal vez sea la evocación crítica que hace de Samain en *T.* LV y que sus críticos bizantinos no dejan de citar: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza / Vallejo dice hoy la muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...»

Al no agregar ni quitar nada esta respuesta de Vallejo al proceso de consolidación objetivo de su obra, aquello queda como una anécdota más que nos remite a cierto temperamento de ciertos escritores, como William Faulkner, por ejemplo, quien podría irritar también a los críticos con sus «mentiras» o Kafka, con su velo de silencio.

Por el contrario, no nos parece una mera anécdota que ciertos críticos se dediquen a revelar las necesarias y oportunas influencias de un autor para luego enseñarlas como «pruebas» irrefutables y exclusivas del origen, desarrollo o naturaleza de su obra. En el caso de la obra vallejiana y su relación con la crítica, una prueba de esta desoladora actitud son ciertos trabajos de Xavier Abril, quien, con inmoderado prurito de originalidad, llega a afirmar:

«Entre los autores que leía Vallejo por la época en que escribía su desconcertante libro (se refiere a *Trilce),* cuyos nombres menciona Orrego en su estudio, figuran Verlaine, Paul Fort, Samain y Maeterlinck. Hállase ausente nada menos que el del ***auténtico sugeridor de su estética: Stéphane Mallarmé.*** Persuadido estoy de que fue la lectura del famoso poema *Un coup de dés* (...), lo que determinó la transformación de Vallejo, a la sazón todavía en agraz». [3]

Seguidamente, Abril se ocupa en su libro de un análisis tan minucioso como bizantino: demuestra efectivamente que Vallejo conoció y apreció a Mallarmé, pero su afán torcido no le deja ver ni explicar cómo el poeta peruano se sirvió del francés (y de otros) para llegar a su concepción poética originalísima y profunda. Puede afirmarse que una influencia literaria o cultural, por más luminosa que fuere, llega a determinar por sí sola el rumbo de un poeta como Vallejo, sin caer en la irresponsabilidad intelectual.

[2] César Vallejo o la teoría poética, *Taurus, Madrid 1962.*

[3] Op. Cit. *pp. 20-21.*

Esta especie de críticos ignora lo que, en otro acierto, Vallejo declara en la entrevista recuperada de González-Ruano: «Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión».

Esta verdad la reafirmaría y profundizaría Vallejo en una de sus observaciones de *El arte y la revolución:* «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores».

III

La más sorprendente de sus respuestas contradictorias, es aquella en la cual Vallejo parece afirmar taxativamente que la palabra «trilce» «no quiere decir nada». Sorprendentemente, porque hoy sabemos que él unía a su genio intuitivo el análisis y el conocimiento acertados de lo que hacía, de cómo lo hacía.

Sorprendentemente, sí, pues por otra parte la dinámica estructural de *Trilce,* como veremos, está vivamente respaldada por la triada hegeliana del devenir.

Esta es su respuesta textual a González-Ruano:

—Muy bien. ¿Quiere usted decirme por qué se llama su libro *Trilce?* ¿Qué quiere decir «Trilce»?

—Ah pues «*Trilce no quiere decir nada.* No encontraba en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé: «Trilce». ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: «Trilce».

Desde su origen, este título neológico ha recorrido la más completa galería de anécdotas.

Juan Larrea, a la muerte del poeta, fue uno de los primeros en dar una explicación de su origen:

«Así como de *duplo* se pasa a *triple,* de *dúo a trío,* de *duplicidad* a *triplicidad,* Vallejo sintió que era oportuno pasar verbalmente de *dulce* a *trilce* [4]».

El Dr. Raúl Porras Barranechea dio esta versión:

«Trilce, una palabra inexplicable y humorística».

Años después, André Coyné ofrece una explicación más detallada de este alumbramiento:

«Concretándonos en *Trilce,* estamos enterados de la lenta elaboración del conjunto y las repetidas revisiones que curiosamente se traslucen a través de los títulos sucesivos que Vallejo quiso dar a su obra, títulos todos correspondientes a una estética que suponíamos definitivamente superada por el poeta: «Solo de aceros», «Féretros», «Scherzando». Al iniciarse la impresión el título adoptado era «Cráneos de bronce», que también sonaba a antigualla y resultaba tanto más absurdo cuanto que Vallejo quería adoptar el seudónimo de César... Perú. Solamente las burlas repetidas de sus amigos Quesada y Xandoval lo hicieron renunciar tanto al «Perú» como a los «cráneos», y acertó a inventar, en un relámpago de inspiración, el vocablo que cubriría el libro: el volumen iba

4 AV2, *p. 242.*

a costar tres libras, luego «tres, tres, tres,... tresss, trisss, trisess, tril, trilss», entonces se llamaría «Trilce». [5]

Saúl Yurkievich da esta inesperada explicación en su penetrante análisis, uno de los más lúcidos, sobre Vallejo:

«Trilce» es «palabra inventada, totalmente nueva, sin contenido objetivo preciso, y a la vez tintineante, sonora, eufónica» [6].

Hasta aquí podemos constatar que todos se doblegan ante el imperio de la anécdota, sin que nadie llegue al análisis detenido del libro para encontrar el origen raigal del neologismo: una vez más, la anécdota, como expresión exterior de la realidad, aparece aquí divorciada de la esencialidad. Hacia esto apuntó Heráclito cuando dijo que «el sol tiene la anchura del pie humano», es decir, cuando sólo nos dejamos llevar por los sentidos, por la versión anecdótica que éstos nos ofrecen de la realidad.

IV

Según la teoría que expondremos más adelante sobre el que consideramos origen raigal de esta palabra, nos parece que quien más se aproxima al respecto, entre los autores que hemos consultado, es Francisco Martínez García, quien, recogiendo y profundizando una idea expuesta por otros anteriormente, afirma:

«La clave del secreto de Vallejo es la palabra «Trilce»; palabra que engloba en sí, transformadas, dos denotaciones, *triste* y *dulce*, las cuales, a su vez, se convierten en ejes-canales connotativos de la obra poética entera. Estos dos ejes-canales no deben ser tomados independientemente uno del otro, sino unidos en el tronco único y dialéctico que forman: *Trilce*. «Dialéctico», porque el proceso dinámico de ser en sí y de actuar en la obra, es un proceso de curiosa ambigüedad respecto a la neta prevalencia de uno de los elementos sobre el otro: ni *triste*, ni *dulce*, sino *trilce*. Podría enunciarse en términos hegelianos: *Trilce* es una síntesis nacida de la simultánea coexistencia dialéctica de una tesis (triste) y de una antítesis (dulce)». [7]

Estamos de acuerdo con Martínez García en esto: la clave de la poesía vallejiana está en la concepción que envuelve la palabra *trilce*, concepción larval en *Los heraldos negros*, desarrollada y profundizada, en *Trilce* y proyectada a plenitud en *Poemas en prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. También es certero que *Trilce*, antes que la palabra en sí, engloba los momentos «triste» y «dulce» y que, en fin, estos dos instantes no deben tomarse maniqueamente.

Pero el acierto de Martínez García se traduce en error cuando eleva una verdad relativa a verdad absoluta que le permita explicar los momentos «triste» y «dulce» como constitutivos del eje focal de la poesía vallejiana. Un análisis objetivo, sin ninguna preconcepción nos permite ver que el eje medular de esta poesía está constituido por el cambio y la contradicción dialécticos expresándose a través de la tríada hegeliana de tesis,

[5] César Vallejo, *Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.*

[6] Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, *Barral Editores. Barcelona 1978.*

[7] César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta, *Colegio Universitario de León, 1976.*

antítesis y síntesis. Así, el poeta, al captar intuitivamente[8] la esencia de su poesía, la develó (¿o veló?) en el neologismo *trilce.*

Analizada la importancia *actual,* como lo haremos más adelante particularmente con *Trilce,* del 3 como tríada o trinidad dialéctica en la poesía vallejiana, creemos no elucubrar gratuitamente al afirmar que el lexema *(tril)* de *trilce* proviene de tres, de tríada o de trinidad, y que su morfema (ce) se deduce de *dulce* una vez que la armonía que implica esta palabra queda rota y superada por la tríada: «Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la armonía / ... / ¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!», dice el poeta en *T.* XXXVI. Y ¿cuál es ese «nuevo impar» en sucesión dialéctica? Aquí no puede ser más que el 3, que niega y supera al 2.

Es preciso, sin embargo, detenernos a mirar primero los cuatro errores que encierra la tesis de Martínez García, que ve los momentos «triste» y «dulce» como constitutivos focales de la poesía vallejiana.

1. Apriorísticamente tiene que dar por hecho el supuesto de que el lexema *tril* proviene de *triste.*

2. O si cuando afirma: «Trilce es una síntesis dinámica nacida de la simultánea coexistencia dialéctica de una tesis (triste) y una antítesis (dulce)», lo que quiere decir es que el lexema *tril* proviene del nuevo momento-tres (síntesis), entonces le estaría otorgando, sin advertirlo, toda la importancia numérico-dialéctica y creacional al 3, que reivindicamos para *Trilce,* y que él, en su análisis, niega. Es decir, estaría corroborando lo que rechaza.

3. Es reduccionista: «triste» y «dulce», aunque a veces marcadamente presentes en unidad dialéctica en la poesía vallejiana, no son momentos nodales excluyentes. El hombre vallejiano que deviene según la tríada hegeliana, es nodalmente muchas cosas más: irónico, irónicamente lúdico, tristemente humoroso, egoísta, altruísta, político, profundamente optimista, sensual, escatológico..., y, sin embargo, para él son siempre momentos específicos, fenómenos relativos que arman su vida, pero que jamás pueden determinar su devenir genérico.

4. Al considerar los momentos «triste» y «dulce» como constitutivos focales de esta poesía, como «ejes-canales», la tesis de Martínez García confunde estos momentos del variadísimo devenir del hombre vallejiano con el proceso triádico mismo. Es decir, lo esencial de esta poesía lo constituyen la contradicción y el cambio dialécticos expresándose en el 3 de la tesis, la antítesis y la síntesis, mientras que «triste» y «dulce», como tantas otras expresiones, son momentos relativos, expresiones transitorias de esa esencialidad.

V

«... *Trilce* no tiene un significado numérico, al menos como motivo creacional exclusivo, sino que engloba las palabras, varias veces citadas, *triste + dulce»,* insiste Martínez García.

[8] *En esto también estamos de acuerdo con Martínez García: «Vallejo oía en su interior la palabra* trilce, *largamente sentida, trabajada, y a esa palabra, ya existente por tanto, aunque no escrita, hizo eco lejano el "tres" del valor del libro».*

Trilce no tiene un significado numérico matemáticamente hablando: el 3 (tríada o trinidad) de *Trilce* pierde su categoría matemática y se erige en expresa sustancialidad, radicalísima, dialéctico-poética. Cuando leemos a Vallejo conectando con su emoción y pensamiento poéticos, este 3 tiene para nosotros el inequívoco sabor de tríada: tesis, antítesis y síntesis, los tres momentos de todo proceso objetivo y subjetivo: «hacedores de metáforas no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres»[9], ha recordado explícitamente el mismo Vallejo.

Esta dialéctica del 3 la ha expresado también implícitamente el poeta en un poema ulterior a *Trilce,* publicado inicialmente en el primer número de la revista que fundó en París con Juan Larrea, «Favorables París Poema»: «Son tres Treses paralelos, / barbados de barba inmemorial, / en marcha 3 3 3 / Es el tiempo este anuncio de gran zapatería, / es el tiempo, que marcha descalzo / de la muerte hacia la muerte». («Me estoy riendo»).

Pero veamos las formas en que aparece, como dijimos antes, este 3 «barbado de barba inmemorial» como hecho *actual* de la tríada o trinidad dialéctica, más o menos apreciable, en Trilce, y que es, repetimos, el origen profundo y raigal de este neologismo y la clave de toda la poesía vallejiana.

A. *Como sujeto dialéctico expreso*

—«Toda la canción cuadrada en *tres* silencios» *(T.* IV).

Lo que nos parece más acabado y definido, más cuadrado, se fundamenta en realidad en tres momentos: tesis, antítesis y síntesis.

—«Mientras pasan, de / mucho en mucho, gañanes de gran costado / sabio, detrás / de las *tres* tardes dimensiones / Hoy Mañana Ayer» *(T.* LXIV).

Lógicamente pensaríamos que el Ayer proyecta el Hoy y éste el Mañana. Pero el orden supralógico o dialéctico de esta poesía rompe la continuidad lógica, la coherencia discursiva, para hacer que el futuro proyecte el pasado, lo alumbre. El hombre alcanza el Ayer por el atajo del Mañana.

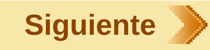
B. *Como sujeto dialéctico tácito*

—«Grupo dicotiledón. Oberturan / desde él, propensiones de trinidad, / finales que comienzan, / ohs de ayes creyérase avaloriados de heterogeneidad» *(T.* V).

Desde la *dicotiledonía* se abre paso la trinidad, lo dual no existe más que como fenómeno de transición, como corredera del proceso triádico, que, resolviéndose en síntesis-3, dará comienzo de nuevo a otro proceso. Un *oh* o un *ay* son en sí, profundamente hablando, momentos heterogéneos, pues el uno está desde ya penetrado por el otro, por su antítesis, y viceversa.

—*T.* XVIII es uno de los ejemplos más acabados de cómo funciona efectiva, actualmente, el 3 como tríada hegeliana. Aquí percibimos una satisfacción intimísima del

[9] *César Vallejo,* op. cit.

 Anterior  Inicio Siguiente 

poeta que comprueba que «ese cuatro paredes albicantes» es impotente, a pesar de aherrojarle, ante el 3 del devenir: las 4 paredes son la prisión (tesis) el poeta-hombre que lucha es el preso (antítesis) y el «niño de la mano» que lleva cada una de las paredes es la libertad (síntesis), el «terciario brazo / que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando».

—«Hilo retemplado, hilo, hilo binómico / por dónde romperás nudo de guerra». (*T.* XXIX).

Que lo dual no existe pues más que como momento corredera del proceso triádico, se ve claramente en estos versos: es un hilo binómico que ha de romperse, pues es dinámico, contradictorio, de guerra, hasta culminar-empezar en la tesis-3.

—«Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la armonía / rehusad la simetría a buen seguro». (*T.* XXXVI)

El poeta hace un llamado contra lo duplo, la armonía y la simetría. El bien sabe, según queda dicho, que lo duplo es sólo fenómeno transitorio y que la armonía y la simetría son categorías metafísicas, puras abstracciones: la realidad de carne y hueso, la realidad del devenir, no las conoce.

Los últimos versos del poema citado son: «Ceded al nuevo impar / potente de orfandad».

En efecto, para superar la transitividad de lo duplo y la falsa armonía que conlleva, es preciso llegar hasta la resolución del proceso triádico, hasta la síntesis. Sabemos que la antítesis se afirma mediante la negación de la tesis y que la síntesis lo hace mediante la negación de la antítesis. Así, el 3 es el «nuevo impar» que proclama, desde su potente orfandad, su potencialidad, su capacidad de devenir, de finalizar-empezar.

—«Ella, siendo 69, dase contra 70; / luego escala 71, rebota en 72 / Y así se multiplica y espejea impertérrita / en todos los demás piñones». (*T.* XLVIII)

En este poema el poeta habla de tener 70 soles peruanos, de los cuales toma «la penúltima moneda, la que sue- / na 69 veces púnica». Incluso aquí los números dejan de ser categorías matemáticas y se traducen en sustancialidades dialéctico-poéticas: se parte de la penúltima moneda, la 69 (tesis), que se dará contra la 70 (antítesis) y seguirá resolviéndose en la 71 (síntesis), hasta rebotar en la 72 (tesis). La tríada hegeliana subyace aquí en su totalidad, como en *T.* XVIII, obrando el portento del devenir: es la esencia verbal interior, es el río de Heráclito.

C. *Como sujeto dialéctico revelándose en 0, 1, 2 ó 4*

—«La creada voz rebélase y no quiere / ser malla, ni amor / Los novios sean novios en eternidad / Pues no deis 1, que resonará al infinito / Y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al 1». (*T.* V)

Percibimos aquí una presunta nostalgia del poeta por lo duplo, por la permanencia de la pareja. Si ésta da 1, serán 3, es decir, habrá cambio, movimiento, progresión dialéctica, «resonando al infinito». Si por el contrario, la pareja da 0, la inmutabilidad terminará proclamando al 1, a la tesis, para que rompa el estanque metafísico. Lo que quiere subrayar el poeta, en último análisis, es que lo duplo y su engendro armónico

no tienen permanencia, están absolutamente tocados de transitividad, de devenir, la pareja es un «nudo de guerra».

—«En esta noche pluviosa, / ya lejos de ambos dos, salto de pronto... / Son dos puertas abriéndose cerrándose, / dos puertas que al viento van y vienen / sombra a sombra». *(T.* XV)

El 2-puerta se abre y se cierra, va y viene al viento, es decir, vive, se gasta, deviene en culmen, en 3-sombra, que a su vez es un fin (síntesis) que comienza (tesis), (V. *T.* V).

El último verso «sombra a sombra» nos recuerda al último verso del poema «Me estoy riendo»: «de la muerte hacia la muerte». Ahora, recordando, es fácil asociar: hay «treses barbados de barba inmemorial» y «las distancias se anuncian de tres en tres».

—«Destílase este 2 en una sola tanda, / y entrambos los apuramos». *(T.* XVII)

Pues, como queda dicho, lo duplo no existe más que como momento corredera, lo 2 está tocado de lo 3, de transitividad.

—«Al ras de batiente nata blindada / de piedra ideal / Pues apenas acerco el 1 al 1 para no caer». *(T.* XX)

Si acercamos el 1 al 1 tendremos la pareja y ésta, como mera transitoriedad, nos permitirá apenas «no caer». Lo duplo sostiene pero en sí no deviene. Para dinamizarse, la pareja tiene que dar 1, «que resonará al infinito», es decir, que le conducirá a un final que comienza.

—«Y si así diéramos las narices / en el absurdo, / nos cubriremos con el oro de no tener nada, / y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche, hermana / de esta huérfana del día, / que a fuerza de ser una ya no es ala». *(T.* XLV)

La riqueza, el oro, de no ser siempre 1, de no ser siempre 2, de no ser siempre 3, es el cambio, el contradictorio devenir. Por eso en todo proceso, que «se anuncia de tres en tres», lo 1 está brindado a lo 2 y éste a lo 3: un ala «a fuerza de ser una ya no es ala», pasa a ser otra-cosa-2, y ésta correrá la misma suerte hasta ser otra-cosa-3: final que comienza.

VI

Para su comprensión y captación globales, lo que acabamos de exponer, con la inevitable morosidad de las citas corroborativas, puede sintetizarse como sigue:

Vallejo concibió el neologismo *Trilce,* no como el resultado de un «relámpago de inspiración», sino como el producto coherente, intuitivamente dado, de toda la práctica de gestación y plasmación de este libro particular que envuelve una concepción de mundo y de vida en la cual la esencia medular, la determinación genérica, viene dada por la contradicción y el cambio dialécticos, que, a todo lo largo y lo profundo de los procesos objetivos y subjetivos, se expresan en la tríada hegeliana de la tesis, la antítesis y la síntesis.

En la poesía vallejiana, particularmente en *Trilce,* el 3 es despojado de su categoría matemática, numérica, para erigirse en portador unívoco del devenir dialéctico, en la expresión real, contradictoria, dialéctica en suma, de la tríada. Coherentemente, este 3 «barbado de barba inmemorial» es el origen raigal, formal y acepcional, de *Trilce,*

y, en la dinámica de esta poesía triádica, va y viene desde la latencia más profunda y la sutil insinuación, hasta la inequívoca evidencia del sujeto expreso.

En tanto que el cambio y la contradicción dialécticos esencializan esta poesía, la tristeza, la dulzura, la muerte, lo escatológico, el egoísmo, la alienación..., son momentos relativos del hombre, fenómenos transitorios, accidentes que arman su vida, pero que, aunque nodales por momentos, no pueden constituir nunca su determinación genérica: son apenas cristalizaciones temporales de la esencia.

Lo genérico en el hombre vallejiano, ¡en el hombre!, es pues la permanencia absoluta del devenir, la posibilidad de ser siempre otra cosa que nos continúa y profundiza, la posibilidad de reducirse y asimilarse las antinomias que a su vez han de generar otras, resonando al infinito, mientras pasan los fenómenos transitorios en que esta esencialidad se corporiza.

El hombre específico, el determinado y concreto Pedro Rojas, puede ser (es) en su vida personal triste, dulce, optimista, soñador, alegre... mortal o triste y dulce y optimista y soñador y alegre... y mortal, pero el Pedro Rojas genérico, el que está hermanado y confundido en la corriente de la especie con los otros hombres que le anteceden y suceden; el Pedro Rojas que «después de muerto, / se levantó, besó su catafalco ensangrentado, / lloró por España / y volvió a escribir con el dedo en el aire: / ''¡Viban los compañeros! Pedro Rojas''»; ese cuyo cadáver «estaba lleno de mundo», ése, es siempre, invariablemente, un nombre: *El hombre Trilce*.

Dasso Saldívar

Apéndice

Entrevista de *César González-Ruano* a *César Vallejo,* publicada en el desaparecido «Heraldo de Madrid» el 27 de Enero de 1931.

«Los Americanos de París»

EL POETA CÉSAR VALLEJO, EN MADRID

Trilce, el libro para el que hizo falta inventar la palaba de su título

Alguna vez escribiré un libro titulado *Jefe de andenes,* para acusar recibo de todos los grandes, pequeños y medianos hombres que vienen a «L'Espagne». En estos días, dos poetas: después de Vicente Huidobro, que quedó reseñado en nuestro *Heraldo,* César Vallejo, peruano de raza pasado por París.

Tenía viva curiosidad por conocer a este César Vallejo. «Ciap» ha lanzado hace poco una reedición de *Trilce,* su libro de poemas, que era ya famoso en los nuevos decamerones.

Y he aquí que se produce el milagro kilométrico, porque el viaje de un poeta siempre tiene mucho de milagro y lo anuncian en las ciudades los cambios de temperatura, por consonancia con la literatura. ¡Conmovedor!

Ha llegado el indefinible Vallejo. Yo recuerdo unas palabras del nuevo libertador de América, Carlos Mariátegui, que nos explicaba cómo el ultraísmo, el creacionismo, el superrealismo y todos los «ismos» son elementos anteriores en él, dentro del panorama de su sueño; elementos, en suma, que no permiten catalogarle tampoco en ninguna escuela. Así lo creo yo también. Asombra su autoctonismo y los lejanísimos mares, las remotas palabras que le sirven a este hombre desinteresado de partidos politicoliterarios para construir su poema con el mismo sentido personal y directo que las flores producen su olor. César Vallejo aprisiona en *Trilce* la precisión como principal elemento poético. Sus versos me dieron cuando lo conocí, la impresión de una angustia sin la cual no concibo al verdadero poeta. Su desgarramiento por lograr la verdad —su verdad— me pareció terrible.

A otra cosa y otra cosa: la gracia de su cultura. Desde la primera poesía comprendí que no era el montañés peruano que me querían presentar algunos, creyendo favorecerle con la simulación de un poeta adánico, cazado en lazo de auroras en la serranía donde él comía soles, ignorando que sus zapatos eran de charol. No, no ¡No! Yo veía en él las conchas de la experiencia, la cultura del sufrimiento, la fosfatina poética convertida en la mermelada del hombre de los grandes hoteles de la tierra, que sabe que la luna no tiene nada que ver con la Luna de Montparnasse. Un hombre, en fin, que sabía pelar la naranja de sus versos sin poner los dedos en ella.

He aquí que ahora, traído por el gran Pablo Abril de Vivero, el fundador de *Bolívar,* el excelente escritor, a cuya labor americana en España se debe mucho más de lo que se aprecia, que tengo frente a mí a César Vallejo. ¿Cómo es César Vallejo?

Duros y picudos soles le han acuchillado el rostro hasta dejarlo así: finamente racial, como el de un caballerito criollo de Virreynato, que con espuela de plata fuera capaz de hacer correr al caballo de Juanita y espantarle el Rívoli. Mazos de pensamiento sacaron su frente y hundieron sus ojos, a los que la noche daba el «kool» de quienes suspiran más hacia dentro que los demás. Este hombre, muy moreno, con

nariz de boxeador y gomina en el pelo, cuya risa tortura en cicatrices el rostro, habla con la misma precisión que escribe, y no os espantará demasiado si os juro que en el café se quita el abrigo y lo duerme en la percha.

—César Vallejo, ¿a qué viene usted?

—Pues a tomar café.

—¿Cómo comenzó a tomar café en su vida?

—Publiqué mi primer libro en Lima. Una recopilación de poemas: *Heraldos Negros*. Fue el año 1918.

—¿Qué cosas interesantes sucedían en Lima en ese año?

—No sé... Yo publicaba mi libro..., por aquí se terminaba la guerra... No sé.

—¿Qué tipo de poesía hizo usted en sus *Heraldos Negros?*

—Podría llamarse poesía modernista. Encajaban, sí, en un modernismo español, en un sentido tradicional con lógicas incrustaciones de americanismos.

—¿Recuerda usted...?

Es Abril quien la recuerda:

«Qué estará haciendo ahora mi andina y dulce Rita,
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí».

Lo ha recitado César Vallejo mal, muy mal; pero no tan mal que yo no aprecie las excelencias de esta estrofa, que revela —y más si se la mira con el sentido histórico de su fecha— un auténtico poeta. En ella veo, por lo pronto...

—Veo por de pronto, amigo Vallejo, algo importantísimo en un poeta y sin cuya condición no me interesan ni los poetas ni los prosistas ni las locomotoras; la precisa adjetivación: «flojo coñac».

—La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!...

—En *Trilce*, por ejemplo, ¿puede citarme algún verso así?

Vallejo busca en su libro que yo he traído al café, y elige lo siguiente:

«La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner en pie al 1»

—Muy bien. ¿Quiere usted decirme por qué se llama su libro *Trilce?* ¿Qué quiere decir *Trilce?*

—Ah, pues *Trilce* no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé: *Trilce.* ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: *Trilce*.

—¿Cuándo llega usted a Europa, a París, Vallejo?

—En 1923, con *Trilce* publicado el año anterior.

—¿Usted no conocía a los modernos poetas franceses?

—Ni a uno. El ambiente de Lima era otro. Había alguna curiosidad; pero concretamente yo no me había enterado de muchas cosas.

—¿Cómo pudo usted hacer ese libro entonces, ese libro que, incluso como poesía verbalista, pregona conocimientos de toda clase?

—Me di en él sin salto desde los *Heraldos Negros*. Conocía bien los clásicos castellanos... Pero creo, honradamente, que el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión.

—¿Qué gente conocía usted en París?

—Poca. Desde luego no busqué escritores. Después encontré a un chileno, Vicente Huidobro, y a un español, Juan Larrea.

(Séame aquí permitido recordar a Juan Larrea, poco o nada conocido de nadie. Gran poeta nuevo. Le conocí en el Archivo Histórico Nacional, donde era archivero. Un día se despidió, abandonó la carrera y dijo que iba a hacer poesía pura a París. Dos o tres años. Se fue a París, diciendo que se iba a hacer poesía pura, y se metió en un pueblo peruano, donde, naturalmente, no se le había perdido nada. Dos años de soledad, de aislamiento. Nunca quiso publicar sus versos. Un día se cansará definitivamente, y diciendo que se va a hacer poesía pura, llegará al limbo de los buenos poetas, donde ángeles desplumados tocan violines de sueño. ¡Gran Larrea!)

—Para terminar, amigo Vallejo, ¿obras inéditas?

—Un drama escénico: *Mampar*. Un nuevo libro de poesía.

—¿Qué título?

—Pues... «Instituto Central del Trabajo».



Escalas melografiadas o la lucidez vallejiana

Pero tú
estarás,
César
de verdad.
De pie
sonriendo,
puro hasta
el silencio.

V. Aleixandre

A fines del mes de febrero de 1923, César Vallejo llevó los originales de su libro *Escalas melografiadas* a los talleres de la Penitenciaría de Lima —el mismo lugar donde se había compuesto un año antes *Trilce*—. A mediados de marzo —según la información de J. Espejo Asturrizaga— recibía las primeras muestras de su edición, con una tirada de 200 ejemplares. Meses después, el 17 de junio de 1923, embarcaba para Europa. Se cerraba así la etapa peruana del escritor con un saldo de cuatro libros publicados, dos en verso, *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), y dos en prosa, *Escalas* y *Fabla salvaje*,[1] novela corta que vio la luz en mayo del mismo año que el anterior.

Pese a las múltiples conexiones que *Escalas* muestra con *Trilce*, no fue la acogida de la crítica tan desoladora como lo fuera con su anterior libro. *Variedades* (31 de marzo de 1923) y *Claridad* (primera quincena de mayo de 1923) se hacen eco, respectivamente, de su alumbramiento, con mayor entusiasmo la segunda: «Contra todos los cánones de la ortodoxia literaria, rompiendo con la inmóvil actitud prosternada de nuestros profesionales del Arte, César Vallejo crea ya una obra de maravillosa originalidad henchida de valores eternos».[2]

Con posterioridad el olvido de los críticos ha sido muy evidente. No hay más que ojear las bibliografías, ya nutridas, pero en visible crecimiento siempre, en torno a la obra del poeta peruano, para apreciar el palpable silencio que se ha cernido sobre este libro y, en general, sobre toda la prosa vallejiana, considerada hija menor de su gran poesía. Los estudios y análisis de su obra poética crecen desmesuradamente aclarando o insistiendo, acotando o volviendo a parcelar, los más oscuros recovecos de su pensamiento; mientras que la prosa se despacha en breves líneas apresuradas que repiten, con frecuencia, un superficial análisis de sus partes o se limitan a recomendar su estu-

[1] *«En el mes de mayo Pedro Barrantes Castro, que había empezado a publicar «La Novela Peruana», breves novelas de autores nacionales, en publicaciones quincenales ilustradas, solicitó a Vallejo su colaboración para el número nueve de su serie. César le entregó el original de* Fabla salvaje. *Por ella recibió como derechos de autor la suma de cincuenta soles» (J. Espejo Asturrizaga,* César Vallejo. Itinerario del hombre, *Lima, Juan Mejía Baca, 1965, p. 128).*

[2] Ibídem, *pp. 128-129.*

Con Abraham Valdelomar y Julio Gamboa, en Lima (1918)

dio: «No hemos examinado, teniendo en cuenta los límites que nos hemos propuesto, la prosa de Vallejo, escrita en parte en 1923 [...], en parte en 1931. Por mucho que sea considerada la obra menor, y como tal desdeñada por los críticos (salvo Monguió que le dedica algunas páginas), es de desear que las futuras investigaciones se extiendan a ella; allí se podrán ciertamente rastrear elementos precisos para profundizar en la espiritualidad y el estilo de Vallejo, y para iluminar mejor la obra mayor».[3] La cita es de Meo Zilio, pero la idea se repite en otros investigadores.[4] Monguió, Coyné, Espejo Asturrizaga, Abril, Larrea, citan *Escalas* en sus respectivos estudios, dedicándole una ligera atención comparada a la que le dedican al resto de su poesía; otros estudiosos la pasan por alto (Escobar, Franco, Flores). Quizá sea Roberto Paoli en «Vallejo prosista en los años de *Trilce*», el que se ha detenido un poco más en rastrear esta etapa, matizando que «las prosas de Vallejo constituyen —aun prescindiendo de su valor autónomo— un necesario sector auxiliar de comparación y exégesis de los motivos y formas de su poesía».[5]

El libro que nos ocupa está formado por dos partes: «Cuneiformes» y «Coro de vientos».[6] La primera sección comprende seis prosas poéticas que oscilan entre el adelgazamiento poético de «Muro occidental» que cierra la sección, y la narración novelada de la historia personal de su compañero de prisión en «Muro dobleancho» (que se nos antoja un temprano eco de algunos relatos borgianos de cuchillo), pasando por la prosa poética de «Muro este», en la mejor línea del hermetismo de algunos poemas trílcicos. La segunda sección está constituida por seis breves cuentos conectados a su vez, por el lenguaje, el estilo y los temas a la primera parte, como tendremos ocasión de ver. En total, doce piezas, cuya titulación genérica no es, a nuestro entender, arbitraria.

Está claro que el título del libro tiene connotaciones modernistas. La alusión a la música, a través del cultismo «melografía», es evidente. La importancia de la música, del ritmo, en sus páginas, salta a la vista. Pero ¿qué entiende por «música» Vallejo? Su pensamiento está ya lejos de la «música modernista». En sus notas *Contra el secreto profesional* encontramos la siguiente afirmación: «La música viene del reloj. La música, como arte, nació en el momento en que el hombre se dio cuenta, por la vez primera de la existencia del tiempo, digo, de la marcha de las cosas, del movimiento universal ¡Uno! ¡Dos!... Y la escala nació».[7] Creo que la clave del título está en estas palabras que nos conectan con el paso del tiempo, aún más acuciante, si cabe, en la cárcel,[8]

[3] *G. Meo Zilio, «Perfil de Vallejo», en* Homenaje Internacional a César Vallejo, *Lima, «Visión del Perú», n.° 4, julio 1969, p. 28.*

[4] *Jorge Campos al analizar* El Tungsteno *se queja de lo mismo.* Cfr. *«Relectura de* El Tungsteno», Insula, *n.° 386-387, enero-febrero 1979, p. 21.*

[5] *En* Homenaje..., ob. cit., *p. 9.*

[6] *Utilizamos la edición de* Novelas y cuentos completos, *Lima, Francisco Moncloa Editores, S. A., 1970. En adelante se citará la página en el interior del trabajo. Los títulos de las prosas de* Escalas *aparecen con frecuencia en abreviaturas: M.NO., M.A., M.E., M.D., A. y M.O. Los libros de versos están citados también abreviadamente:* HN, TR, PP, PH *y* E.

[7] *César Vallejo,* Obras Completas, *vol. 3, Barcelona, Laia, 1977, p. 41.*

[8] *Vallejo estuvo en la cárcel de Trujillo desde el 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921, en que salió con libertad condicional. Su prisión fue consecuencia de la revuelta ocurrida en su pueblo natal, donde él estaba incidentalmente, en las fiestas de Santiago del año 20. Fue acusado de forma injusta y*

el recinto donde Vallejo escribiría buena parte de sus páginas. En el poema L de *Trilce,* dedicado a la cárcel, nos dice:

> Por un sistema de relojería, juega
> el viejo inminente, pitagórico

Música: tiempo, la vivencia temporal de Vallejo aquí, como en *Trilce,* es significativa. Tiempo como repetición (M.O.), pero también como evocación del pasado feliz donde irrumpe la figura de la madre («Alféizar») o de la hermana (M.A.); es decir, de angustiosa tristeza y abandono.

La gestación de *Escalas* está signada por dos acontecimientos singulares: la muerte de la madre (1918) y el período carcelario (1920-21), dos sucesos que invaden su vida y su obra, marcándolas para siempre y reforzando un sentimiento de orfandad que ya aparecía en *Los heraldos negros* y que, a partir de este momento, dominará dramáticamente el futuro de su poesía. Pero el azar, el «suertero» de «La de a mil», como diría Vallejo, quiso que ambos hechos estuvieran entrelazados y condicionados, pues es precisamente la noticia de la muerte de su «muerta inmortal», la que despertó el deseo de visitar la tierra por la que transcurrió su niñez. A su llegada se vería envuelto en aquellos infaustos acontecimientos que dieron con sus huesos en la cárcel. Este viaje aparece relatado, bajo tintes fantásticos, en el primer relato de la segunda parte del libro.

Según sus exégetas, Vallejo escribió en prisión la sección «Cuneiformes» y algunos de los cuentos de «Coro de vientos», pergeñados entre 1921 y 1922. No es difícil argüir que «las cuatro paredes de la celda» *(Tr.,* XVIII) son los «muros» de «Cuneiformes»: «Noroeste», «Antártico», «Este» y «Occidental», a los que vienen a sumarse «Alféizar» (de la ventana del reducto) y un «Muro dobleancho». Las referencias a la cárcel, en estas prosas, no se ocultan en ningún momento, pero ese «Muro dobleancho» parece romper, en principio, la armonía de los cuatro muros «albicantes». La clave de su inclusión está en su contenido temático, que no es sino la historia de su compañero de prisión, la historia del «otro», cuya presencia forma parte del interior de los cuatro muros.[9] El espacio físico está, pues, dibujado en los títulos de las prosas, cuatro paredes de diversa orientación, una ventana y un compañero de celda, parte también del reducto.

La sección se cierra al unirse el «Muro Noroeste», el primero, con el «Muro occidental», el último, enlazados no sólo por su orientación espacial, sino por la figura del compañero de celda y su barba:

> Hasta detenerse (la araña) al nivel de la barba del individuo (M.NO.)
> Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo (M.O.)

Al cerrarse el círculo, el enclaustramiento es perfecto. Ya en el poema XVIII de *Trilce* anunciaba:

pese a que, en principio, pudo huir, meses después, también de forma casual, fue descubierto y encarcelado. Dicha experiencia marcó su vida y su obra de forma indeleble. Años más tarde en «El momento más grave de mi vida» (PP) *diría: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú».*

[9] *La palabra «doble» tiene también el significado de «reo condenado a muerte».*

Oh las cuatro paredes de la celda
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

Largo y tendido se ha escrito sobre el tema de la cárcel en Vallejo.[10] Su presencia es palpable en *Tr.* II, XVIII, XLI y LVIII, a más de otros donde se siente en ausencia. Para Zubizarreta el desamparo humano y cósmico de «Los dados eternos» *(HN)* y el desesperado buscar salida de «La cena miserable» *(HN)* constituyen la matriz de su experiencia carcelaria. La «limitación» de la vida encuentra su mejor metáfora en la cárcel o preso. Para Monguió, en estos poemas, «partiendo de un punto de la realidad acaba expresando su emoción inicial, y las emociones que se le van asociando con ella, en fórmulas metafóricas o imaginísticas que abandonan rápidamente la circunstancia anecdótica que les sirve de trampolín y van haciéndose pura emoción, pura poesía lírica».[11] Su opinión puede aplicarse también a *Escalas,* sobre todo a «Muro Este», que por el flujo libre de su conciencia nos trae a la memoria algunos versos de *Trilce:*

Escapo de una finta, pelusa a pelusa.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervil coyuntura.
Chasquido moscón que muere.
A mitad de su vuelo y cae a tierra. (XII)

En M.E., posiblemente el acto de una doble firma desencadena una pormenorizada y personal contemplación del movimiento de los dedos con la pluma a la hora de la rúbrica, cual si de un proyectil se tratara:

Apuntad aquí, donde apoyo la yema del dedo más largo de mi zurda. No retrocedáis, no tengáis miedo. Apuntad no más, ¡ya! Brrrum... (p. 16).

La onomatopeya del ruido aúna disparo y escritura y el poeta se prepara para una segunda rúbrica. A partir de ese momento la «pura emoción lírica» se dispara también, para finalmente admitir:

Y el proyectil que en la sangre de mi corazón destrozado
cantaba
y hacía palmas,
en vano ha forcejeado por darme la muerte.
— ¿Y bien?
— Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado? (pp. 16-17).

El procedimiento que sigue Vallejo es el usual en sus poemas, el nivel de la realidad es trascendido por lo imaginario, negando en cierto modo el presente fáctico. El proceso es común a toda esta primera parte: la trascendencia de los límites se impone, pero el poeta no puede obviar el dolor.

Analicemos «Muro Antártico». Con el recurso del sueño, tópico literario de larga tradición, el poeta se vuelca hacia uno de los temas ya conocidos, el sexo. Los fantasmas

[10] Cfr. *Armando F. Zubizarreta, «La cárcel», en A. Flores, edit.,* Aproximaciones a César Vallejo, *Madrid, Anaya-Las Américas, 1971, tomo I, pp. 295-301.*

[11] *Luis Monguió, «César Vallejo: vida y obra», en* Revista Hispánica Moderna, *enero-diciembre 1950, número 1-4, p. 60.*

nocturnos, los sueños y alucinaciones le poseen en la oscuridad nocturna de la celda, «tumbal oscuridad del calabozo». Sueña que posee físicamente a su hermana y se despierta sobresaltado. «En realidad el sueño incestuoso no es más que un normal deseo de la unión con la "esposa", cuya imagen ideal refleja las reales de la madre y las hermanas».[12] Todo ello nos transporta una vez más a la niñez, juegos eróticos en la infancia, al paraíso perdido.[13] La palabra amor, como reconoce Valverde, tiene múltiples connotaciones, niñez, muerte... «Unas veces es el amor como realidad instintiva, física, contada directamente en su acto, como choque donde se hace presente toda nuestra realidad, desbordante al pensamiento y a la propia concepción».[14] Pero la unión física corre pareja a la espiritual en M.A.: «Deja que nos unamos en alma y cuerpo... ¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda la mujer, toda la cuerda! [15] ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos!... ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!» (pág. 15). Esposa, madre, hermana, amante... todo se confunde en el panteísmo erótico vallejiano como sinónimo de salvación. La consideración de la amada como madre era habitual ya desde «Nervazón de angustia» *(H.N.)*: «Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla, / ... ¡Desclava, amada eterna, mi largo afán... / Desclávame mis clavos, ¡oh nueva madre mía!». [16]

Pese a la herencia modernista que el poema rezuma, mediante el ennoblecimiento del amor profano a través de analogías religiosas, a lo que habría que agregar la intertextualidad bíblica, tan frecuente en Vallejo; dicha concepción encajaría perfectamente con la teoría que Escobar aplica a algunos poemas en prosa: «esa arraigada preocupación que en la poesía de Vallejo circula en torno de las relaciones con la madre, esto es el binomio madre-hijo; y, en un radio más amplio, entre hombre y mujer, viendo a ésta ya como madre, hermana, compañera o amante».[17] Nueva reinterpretación de la Trinidad o, como diría Escobar, humanización de aquélla.

En relación con el tema de la madre, el alimento y la infancia se sitúa «Alféizar».[18] Tema ya saboreado en poemas anteriores («Canciones de Hogar» y *TR.)* reviste aquí la misma funcionalidad, la orfandad —muerte de la madre— y el hambre —falta de alimento— se aúnan. Como en la magdalena proustiana, Vallejo despliega sus recuerdos del pasado al calor del aroma del alimento:

«Este pan aún tibio sobre el breve y arrollado mantel de damasco, todo este aroma matinal y doméstico me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina» (pág. 20). A continuación relata el episodio infantil del hurto del azúcar a la madre y la regañina

[12] *R. Paoli,* ob. cit., *p. 10.*

[13] *Sobre el sexo* cfr. TR. *IX, XI, XIII y XXX.*

[14] *«El amor», en* Aproximaciones..., ob. cit., *tomo I, p. 269.*

[15] *¿Será el terciario brazo de* TR. *XVIII?*

[16] *Según Jean Franco «En* Los heraldos negros... *Vallejo todavía luchaba por asociar el ideal de pureza y la mujer real, cuya castidad se prescribía por razones tanto sociales como religiosas»* (César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio, *Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 80).*

[17] *A. Escobar,* Cómo leer a Vallejo, *Lima, PLV Editor, 1973, p. 198.*

[18] *«Las ventanas (para J. Franco), enmarcan el mundo exterior a la vez que nos protegen de éste; nos permiten "ver a través", en vez de simplemente "ver"»,* ob. cit., *p. 144.*

consiguiente, con la dulzura habitual. La frase materna incide en el hambre como falta de amor: «Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quién hurtarle azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre» (pág. 20).

El tema podemos verlo con la misma intensidad en *TR,* XXIII, XXVIII, XXXIV, LVIII, LXI o LXV, entre otros. La madre es dadora de alimento: amor, es la «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos», es el maná de la vida, cuando ella falta la pérdida es total:

> Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
> y el sírvete materno no sale de la
> tumba,
> la cocina a oscuras, la miseria de amor *(TR,* XXVIII)

Es indudable que la prosa «Alféizar» conecta con el primer relato de «Coro de Vientos», «Más allá de la vida y la muerte».[19] El paraíso perdido: infancia, madre, hermanos, hogar, se sienten presentes pese a la ausencia. El allá feliz y el acá carcelario se contraponen. «La actualización de la infancia y del hogar insurgen como un refugio que conserva, en su genuina pureza, la autenticidad de un amor, de un estar cerca de Dios, de un fraterno convivir con el prójimo... La infancia, el hogar, la visión del pueblo renacen alumbrados por la impronta emocional, por la atormentada búsqueda del calor fraterno y esencias permanentes.»[20] Mediante la evocación del pasado el poeta recupera lo original, la inocencia, el tiempo puro, en el decir de Sucre. El tema materno adquiere un sello destacadísimo en su obra, la madre «es la que nutre; es el ser de la dádiva, de la abundancia, de la generosidad. Reparte el pan de cada día... Este pan es también alimento del espíritu.. Por ello el desamparo de la madurez es la pérdida del goce del alimento».[21] Pero la memoria no es sólo nostalgia evocativa, sino permanencia, de ahí el sentido de su prosa «No vive ya nadie»: «Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad».[22]

Si «Alféizar» enlaza con «Muro Antártico» por las alusiones al pasado, a la nostalgia del hogar familiar, en relación también con «Más allá...», hasta el punto que, en el decir de Paoli, «ni siquiera los deseos carnales del poeta llegan, en el plano del subconsciente, a liberarse del ambiente familiar»;[23] «Muro Noroeste» y «Muro Dobleancho» están tejidos por el mismo cedazo, el tema de la justicia y la responsabilidad humana que encuentra justa correspondencia en el segundo relato, «Liberación».

La experiencia carcelaria agudiza el cuestionamiento de la justicia como actividad humana —no olvidemos que él fue encarcelado injustamente y la pretendida justicia nunca llegó a esclarecer plenamente su actuación—: «El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz

[19] *Este cuento fue enviado a un concurso organizado por la Sociedad Cultural «Entre nous», en el mes de diciembre de 1921. Recibió el primer premio y con el dinero preparó, según Coyné, la publicación de* Trilce.

[20] *A. Escobar,* ob. cit., *p. 59.*

[21] *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia, *Caracas, Monte Avila, 1975, pp. 143-144.*

[22] *César Vallejo,* Obras Completas, ob. cit., *p. 23.*

[23] *R. Paoli,* ob. cit., *p. 10.*

el blanco ya es blanco y hasta dónde; ...no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal es criminal» (pág. 12).

El hombre vallejiano es incapaz de juzgar desde los fríos cálculos de la razón y como ejemplo se yergue la historia de M.D. en la que un compañero de celda será juzgado por una falta —robo— y no por el asesinato de un amigo que indirectamente fue asesinado por su causa. Sólo con el amor se puede llegar adentro de las cosas: «Vallejo continúa su polémica contra la conciencia y la justicia de los hombres, pero al mismo tiempo parece querer emancipar la libertad humana de todo determinismo. La culpa, aunque involuntaria de los dos prisioneros [24] reside en la falta de conciencia de su propia responsabilidad».[25]

Aunque las ideas vallejianas de estos muros conecten con su sensibilidad futura para comprender y amar al prójimo que desarrollará en *P.H.* y *España...* no adquiere aquí la plenitud filantrópica posterior. En este sentido la tesis de «Homo lupus est homini» se plasma en «Liberación», donde el mejor amigo de Palomino es simultáneamente su mejor verdugo, aunque involuntario, y para Vallejo es «un penitenciado, un bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo» (pág. 30).

En el caso de M.D. y M.No. el análisis de la conducta de estos dos hombres, victimarios sin conciencia de sus actos, se realiza fríamente. Ambos le sirven para ratificar sus dudas ante la justicia humana.

En «Liberación» el sesgo es distinto. Como telón de fondo el himno del Perú que, no sin cierta ironía, habla de la libertad. Si «Más allá...» se sitúa en el tiempo probable de los momentos previos a su encarcelamiento, aquél se sitúa en el tiempo inmediatamente posterior a su excarcelamiento, ya que nuestro poeta está corrigiendo las pruebas de imprenta de *Trilce*. Pero su libertad es condicional, por lo que bien puede temer una vuelta al presidio. Esa es la idea que desarrolla metafóricamente el relato. La historia del encarcelamiento de Palomino es también la de una injusticia, pero ligada a la anécdota física de los hechos se desarrolla toda una metafísica muy vallejiana: la interrelación vida/muerte como contrarios intercambiables. La muerte para Palomino (así la contempla Solís en sus sueños) sería la vida: la liberación de sus sufrimientos, ya que su vivir es un morir constante. La muerte está siempre presente en la vida y lo más terrible es la interminable espera. El terror y la angustia por su cercanía invade a los dos reclusos. Pero el hombre, eterno ser desplazado, vuelve siempre al mismo sitio, no puede dejar de vivir sin su «muerte querida». El final del relato, con la ambigüedad que caracteriza al relato fantástico, pudiera ser doble: o bien Palomino muere efectivamente el día antes de su libertad y lo que ve Solís al final es una alucinación provocada por el insistente recuerdo; o bien dicha visión es real, Palomino vuelve a la cárcel, que es lo mismo que volver a empezar el ciclo vida-muerte-sufrimiento.

El himno del Perú que, como telón de fondo, destaca el «somos libres» resulta una burla amarga a los reclusos y, a nivel profundo, testimonia que la libertad plena es una ilusión, pues estamos condenados a nuestra muerte, en la cárcel de la vida. El de-

[24] *Se refiere a los prisioneros de M.NO. y M.D. El primero ha matado a una araña; el segundo, involuntariamente, a un hombre. En el poema «La araña»* (HN), *la conmiseración del poeta se extiende a la invalidez del animal: «¡Y me ha dado qué pena esa viajera!»*

[25] *R. Paoli,* ob. cit., *p.* 9.

samparo de la existencia, el hombre arrojado al mundo, refuerzan el sentimiento de limitación.

El relato está formado por tres secuencias: la primera, informa sobre el período carcelario de Vallejo; la segunda, es la historia de Palomino, narrada por Solís a aquél, y la tercera, vuelta al presente del comienzo y últimas puntualizaciones de Solís, con la ya mencionada «visión» del evocado.

El tema de la muerte nos lleva de nuevo a «Más allá...» cuyos tintes fantásticos redundan en mayor atractivo. Cinco secuencias pueden distinguirse en este relato. La alusión al sueño al comienzo de la primera secuencia permitirá más tarde que la trasposición de los mundos se realice con facilidad. El poeta = narrador = protagonista evoca desde un presente, el pasado; su viaje a caballo, como en el poema LXI *TR.*, al pueblo natal después de once años de ausencia, movido por el recuerdo de la muerte de su madre, quien «ya no habría de aguardar ahora el retorno del hijo descarriado y andariego» (el hijo pródigo de «Los pasos lejanos», *HN).* El paisaje, sumado al recuerdo, provoca la excitación y el éxtasis filial, donde madre = alimento encuentra una bella forma de expresión «y casi podrían ajárseme los labios para hozar el pezón eviterno, siempre lácteo de la madre; sí, siempre lácteo, hasta más allá de la muerte» (pág. 23).

La segunda secuencia trae a la memoria un pasado, la infancia, respecto al pasado de la primera secuencia, que se cierra con el resoplido del caballo y la llegada a Santiago. Con la llegada a su pueblo natal y el encuentro con su hermano Angel, recordando mutuamente el tiempo feliz de la infancia y la ecuación madre = alimento, estamos en la tercera secuencia. El espacio y sus elementos comienzan a tener un aire familiar: la casa, el poyo, pero el primer elemento perturbador aparece en el desarrollo de la conversación. A la luz de un relámpago desaparece momentáneamente la escenografía conocida: «ya ni él, ni la linterna, ni el poyo, ni nadie estaba allí» (pág. 26). Pero más bien es nuestro protagonista quien parece haberse desplazado en el espacio y el tiempo: «Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamientos. Sentíme como en un tumba» (pág. 26). Al despertar de la visión ve distinto a Angel. A partir de aquí los hechos fantásticos se suceden: la sangre sobre su cara al llegar a la posada (sec. 4.ª) y el arribo a la hacienda, donde nuestro hombre franquea las fronteras de la Eternidad y dialoga con su madre viva. El orden entre vida y muerte se cambia. Para su madre, él, muerto, ha resucitado; para él, ella, muerta, no puede estar viva (sec. 5.ª).

En el relato, una vez más, Vallejo encamina sus pasos hacia el pasado-futuro, desafía la lógica de los hechos, para encontrar un consuelo a su absoluto desamparo: «el reencuentro con los padres podría insinuar la convicción de una identidad fundamental que el poeta preserva, y de la que no desearía apartarse sin ser despojado».[26] Las conexiones con los poemas de *Trilce* citados, sobre todo con el LXI y el LXV son evidentes. El viaje hacia la hacienda pudiera simbolizar la vida misma del poeta y su final encuentro, en el más allá, con la madre. El poyo marca los límites entre un mundo y otro. Estamos ante uno de los temas de lo fantástico más habituales: la transmutación del sueño y la realidad. La clave la ofrece el mismo texto: «Meditad brevemente sobre

[26] *A. Escobar,* ob. cit., *p. 239.*

este suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe ante el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo» (págs. 27-28).

La frontera entre un mundo y otro se nubla y el poeta dialoga con la muerte. El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición normal vida frente a muerte. El tópico del ser fantasmal o del ser venido del más allá alumbra la visión sobrenatural.[27] La sangre que aparece sobre su rostro es un indicio que abre grietas en una realidad de apariencias oníricas desde el principio. Pareciera que el poeta realizara su propio descenso a los infiernos, siguiendo la tradición del viaje al más allá, Odiseo, Virgilio, Dante. El protagonista, con su caballo, emprende la marcha en solitario, recorre tres estadios o círculos concéntricos: 1) Santiago de Chuco (la casa familiar, la conversación con su hermano, los relámpagos, primera prueba); 2) la posada (la conversación con la anciana, la sangre, segunda prueba) y el tercero y último, en el corazón de la montaña, la hacienda, «mansión solitaria enclavada en las quiebras más profundas de la selva» y el encuentro con la madre: «una vez más, ..., ese timbre bucal... me dejo de punta a la Eternidad. Las puertas hiciéronse a ambos lados» (pág. 27). La frontera ha sido traspasada.

Puntos de contacto con el relato que acabamos de comentar presenta «Los Caynas», escrito en marzo de 1921, «cuento éste que tenía en mente hacía algún tiempo, desde una tarde que visitó el Asilo Colonia de la Magadalena, y de cuya visita se llevaría un tremendo shock».[28] Este relato, cuyo nombre alude a los habitantes del pueblo homónimo, presenta una angustiosa reflexión sobre el tema de la cordura-locura que, como en el caso de vida-muerte en «Más allá», aparecen como aspectos de lo absurdo. El narrador nos presenta a un pariente suyo, Luis Urquizo, como un desequilibrado que «veía las cosas al revés», «que ríe ante el dolor, y llora ante el placer». Pasado el tiempo, su locura se ha hecho extensiva a la familia y a todo el pueblo. El mismo narrador se ve envuelto en el ambiente de locura, cuando se encuentra, al cabo de los años, con su padre que, como los habitantes de Cayna, se cree también un mono.

El diálogo con su progenitor es similar al mantenido con la madre, al final de «Más allá». El narrador intentará convencer a su padre de que está loco porque no es un mono, y el padre, a su vez, le dice que el loco es él, por creerse hombre. Finalmente se descubre que la historia está contada por el mismo narrador, dentro del manicomio. Su locura ha sido socialmente aceptada y la alegoría se cierra.

Las historias clínicas sobre la locura, las metamorfosis kafkianas, la disociación y el desdoblamiento, andan detrás de la historia. Lo paradójico es que, efectivamente, el loco no es el que se cree un mono, sino el que se cree un ser humano.

Para Vallejo, el presentar las cosas al revés responde a su visión de un universo caótico ya testimoniado en *TR*, y *PP*.; a lo mejor, el mundo no es ordenado y lógico, sino caótico e ilógico. «La obra poética de Vallejo parece sugerir que la visión de Luis Urquizo, es la verdadera.»[29] En «Los nueve monstruos» la idea se confirma. La imposibili-

[27] *Para Larrea, el título parodia «Más allá del bien y del mal» de Nietzsche.*

[28] *A. Espejo Asturrizaga,* ob. cit., *p. 105.*

[29] *J. Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, *México, Siglo XXI, 1975, 2.ª ed., pp. 4 y ss.*

dad de resolver las contradicciones de la vida le acucia, pero también la conciencia de que el ser humano es un eterno desplazado, cuya visión de la vida no concuerda con la de los demás. Por eso el manicomio puede ser el lugar predilecto para ubicar su desplazamiento, su exilio.

La razón no ofrece consuelo, sino que contribuye a abrir aún más la herida, de nada le vale razonarle a su padre que no es un animal: «Y mi padre gimió con desgarradora lástima, lleno de piedad infinita.

—¡Pobre! Se cree hombre. Está loco...» (pág. 54).

Sí, Luis Urquizo es un loco por creerse un hombre; a Marcos Lorenz, el protagonista de «El unigénito», «la ciudad lo tenía por loco». Este cuento, como «Mirtho», gira en torno al tema del amor. Uno y otro están unidos por el mismo tono burlesco y paródico.

«El unigénito» es una alegoría religiosa en torno al tema del Hijo de Dios, unigénito del Padre, en clave de parodia. Su protagonista es Marcos Lorenz, llamado también en el relato José Matías (apelativo que encubre, con mucha probabilidad a su amigo de la bohemia de Trujillo, José Eulogio Garrido, al que le pusieron ese sobrenombre, inspirado en un personaje romántico de un cuento de Eça de Queiroz).[30] El humor y el espíritu caricaturesco emparientan a Queiroz y al Vallejo de este relato. El amor platónico entre Nérida del Mar y José Matías «engendran» al unigénito, un niño «extrañamente hermoso y melancólico». La burla se extiende al amor romántico, «pasión a todo cuadrante», que se refuerza continuamente a través del lenguaje: «séptima caída romántica, quijarudo Pierrot punteaba ahora en su alma herida, ahora que los días y las noches le aporreaban con ocasos moscardados de recuerdos y lunas amarillas de saudade» (pág. 42).

Tampoco la ornamentación modernista escapa a la burla: «habrían decorados a la usanza etrusca, verdes ramas de miosotys florecido portadas por piérides mútilas y suplicantes; boscajes de rumorosas uvas vivas, bajo el cielo de puras anilinas anacreónticas; vientos encontrados desnudando árboles de otoño; y montañas de hielos eternos» (pág. 43). No sin cierta ironía el novio de Nérida se llama Walter Wolcot (¿Walter Scott?).

La ridiculización es despiadada, sobre todo al aludir al unigénito, que evidencia cuando menos el escepticismo vallejiano, reforzado por las descripciones de ese amor «casto y puro». Este enfoque se asemeja al de algunos relatos del libro *Cuentos malévolos* de un contemporáneo suyo, Clemente Palma. En el origen de uno y otro está Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal,* cuyo influjo más patente se apreciará en «Cera». Vallejo, como Palma, alegoriza la historia o el destino de la religión en la vida moderna. Lo fantástico esotérico tiene aquí connotaciones bíblicas. Al retomar el argumento del nacimiento de Cristo, Vallejo reelabora libremente, con la marca de la ironía y el juego intertextual (Biblia + Eça de Queiroz + novela romántica sentimental), la historia. El hecho narrado es, a la vez, contemporáneo al lector y alejado en veinte siglos, gracias al manejo de dos códigos culturales y su contraposición irónica.

El tema fantástico del «doble» domina de forma plena en otra historia de amor, «Mir-

30 *A. Espejo Asturrizaga,* ob. cit., *p. 54.*

tho». Pertenece al grupo de relatos fantásticos que inserta el hecho inusitado como existente, pero sin explicación. Mirtho, la protagonista amada, resulta ser dos personas distintas, pero al protagonista enamorado le está vedado advertirlo, sólo lo aprecian los demás. El nombre Mirtho esconde una persona real, uno de los primeros amores de su etapa final en Trujillo, Zoila Rosa Cuadra, joven de 15 años que frecuentaba, como nuestro poeta, la casa de Lola Benítez. La relación sentimental fue breve (entre julio y septiembre de 1917), pero turbulenta, marcada por los celos y las frustraciones. Con el desplazamiento a Lima, en diciembre de aquel año, se corta definitivamente la relación, pero su impronta, en el decir de sus críticos, quedó en algunos poemas: «Setiembre», «Heces», «Yeso», «El poema a su amada», «El tálamo eterno». El nombre Mirtho está tomado, según Larrea, de Myrtokleya, personaje de la *Afrodita* de Pierre Louys, 1908.

Xavier Abril nos habla del tema del «doble» en Vallejo en relación con el libro *Fabla salvaje*. Tras citar a Poe, *William Wilson,* su obsesión Vallejo-Mallarmé, le lleva a relacionarlo también con la obra del simbolista francés *Igitur ou la folie d'Elbehnon* (1925) o con Gautier, aunque posteriores; pero no cita «Mirtho».[31] Efectivamente la obsesión disociada del ser está en *Fabla* pero, con anterioridad, lo estaba en «Mirtho», cuyo protagonista enamorado de la joven está convencido de que «su novia es 2».[32] Sin embargo, el desdoblamiento aquí es también el del amante enamorado, que ve en su amada la conjunción de dos seres; uno, real (Zoila Rosa); el otro, soñado (la Mirtho poética) y muy probablemente la reacción final de la joven: «¿Qué Mirtho es esa? ¡Ah! Con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho...» (pág. 60), responde a esa intención. Pero, como todo relato fantástico, la ambigüedad queda flotando, ya que sus amigos insisten en que él coquetea con dos mujeres distintas.

El texto está integrado por tres secuencias claramente diferenciadas por unos asteriscos. La primera es una prosa poética en torno al tema del amor, con un lenguaje claramente trílcico, la segunda es la historia de Mirtho y su enamorado y la tercera es el epílogo que el receptor de la historia anterior redacta para demostrar la duplicidad fantasmal de la amada en la mente del enamorado. Como apunta Coyné «Si ignoramos la frontera entre la inocencia y la culpabilidad, igual que entre la razón y la locura, también ignoramos qué es lo que divide la vida de la muerte o un yo de otro yo y, por otra parte, por qué eso es eso y no aquello y aquello, aquello y no eso. La obsesión de los límites, y de cuanto se opone y excluye, nos perturba y confunde, bajo las formas diversas».[33] Y bajo esta afirmación se inscriben, a nuestro entender, «Más allá» (vida/muerte); «Liberación» (inocencia/culpabilidad); «Los Caynas» (razón/locura); «El unigénito» (eso/aquello) o «Mirtho» (yo/otro).

Se cierra el volumen con el relato más celebrado y complejo del conjunto, «Cera», sincero descenso al misterio de la vida. El período limeño del peruano va desde 1918 hasta junio de 1923, pero es el año 1920 el de su mayor actividad bohemia, incluidas las visitas al «barrio chino» y a sus fumaderos de opio, atestiguadas en las primeras lí-

[31] *X. Abril,* César Vallejo o la creación poética, *Madrid, Taurus, 1962, pp. 87-92.*

[32] *Bien pudiera ser «esa pura / que sabía mirar hasta ser 2»,* TR. *LXXVI.*

[33] *A. Coyné, «César Vallejo, vida y obra», en* Homenaje..., ob. cit., *p. 48.*

neas del relato. En este ambiente se centra «Cera». Se retoman aquí elementos y preocupaciones esbozadas en *HN.* y *TR.:* dados, azar, destino... nos llevan a «Los dados eternos»:

> Dios mío, prenderás todas tus velas,
> y jugaremos con el viejo dado...
> tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
> del Universo todo,
> surgirán las ojeras de la Muerte,
> como dos ases fúnebres de lodo.

y a «La de a mil»:

> Por qué se habrá vestido de suertero
> la voluntad de Dios!

Como fantasía onírica se podría calificar, en tanto que el relato deja sospechar visiones surgidas por efectos de la droga o el alcohol (tradición romántica, Quincey, Gautier, Poe, Baudelaire).

Chale, el chino jugador de dados, el «enfermo de destino», burila minuciosamente sus piezas, bajo la mirada atenta del narrador; pero la suerte, el azar, es superior e irreductible a la voluntad humana. Chale se ha labrado su muerte a mano y un misterioso contrincante que, como él, espera el azar, llega para cobrarse la deuda, la muerte. Los dos ases proclaman la victoria del destino sobre el hombre, sinónimo de muerte.

Ciertas connotaciones fáusticas muestra el relato, pero para Abril los puntos de contacto con «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» de Mallarmé son innegables, así como los ecos de Nietzsche en *Así habló Zaratustra.* Y ambos, a su vez, parecen inspirados en un cuento oriental anónimo, «Nala y Damayanti».[34]

No es difícil advertir que los cuentos de la segunda parte de este libro se desenvuelven en un plano psicoanalítico, según la moda de cierta literatura de su tiempo (Poe, Maeterlinck, Quiroga, Díaz Rodríguez, etc.),[35] pero Vallejo trasciende ese plano para mostrar sus propias constantes personales, «una estructura —diría Félix Grande— a la que no debemos separarle sus piezas».[36] En las dos partes de *Escalas* está el Vallejo de siempre, el de *HN,* el de *TR,* pero también el posterior de *PH* o *PP.* Quizás en la prosa, en *toda,* no alcance la altura que en el verso, pero está, en el interior de sus líneas, el Vallejo poeta y el Vallejo hombre, con su orfandad a cuestas, con su dolor y con su muerte:

> Y si vi que me escuchen, pues, en bloque,
> si toqué esta mecánica, que vean
> lentamente
> despacio, vorazmente, mis tinieblas. («Panteón», 31 oct. 1937.)[37]

Trinidad Barrera

[34] *X. Abril,* ob. cit., *pp. 67 a 92.*

[35] *L. Monguió,* ob. cit., *p. 64.*

[36] *F. Grande, «César Vallejo semejante mendigo», en* Once artistas y un dios, *Madrid, Taurus, 1986, p. 22.*

[37] *Este trabajo forma parte de un estudio más amplio sobre la obra en prosa del escritor peruano. Las limitaciones de espacio nos permiten atender solamente a los temas de* Escalas, *dejando para otra ocasión el análisis estilístico y las correlaciones de lenguaje entre este libro y su obra poética, sobre todo* Trilce, *la más próxima cronológicamente.*

Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo

La forma magnificada todo lo disculpa. No comprendo por qué los más jóvenes, que están tan obsesionados por renovar su material, comienzan por la reforma del lenguaje. En realidad el lenguaje es lo más intrascendente, superficial e inestable y su encanto se desvanece por completo cuando se advierte la intención en su manejo, es decir, cuando se advierte que ha pasado a ser objeto. [...] Apenas hemos investigado las bases de la burguesía; vastos territorios del acontecer humano permanecen aún inexplorados; la imaginación del pueblo está paralizada, su fuerza creadora, agotada. Apenas si se inventan nuevos estampados para corbatas.

Bertold Brecht [1]

Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales [...] La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el parlamento, el decorado [...] El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas [...] está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués.

José Carlos Mariátegui [2]

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad [...] La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. Es muy importante tomar nota de estas diferencias.

César Vallejo [3]

[1] *Bertold Brecht, «Contribución a la estética del teatro» (1920),* Escritos sobre teatro, *Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 9.*

[2] *José Carlos Mariátegui, «Arte, revolución y decadencia» (1925), publicado en* Casa de las Américas, *número 68, La Habana, septiembre-octubre 1971.*

[3] *César Vallejo, «Poesía nueva»,* Favorables París Poema, *n.° 1, julio 1926, p. 14.*

I. La vanguardia hispanoamericana: ¿floración efímera? (Apuntes para una reflexión)

«Vanguardias heroicas», «vanguardias utópicas», «vanguardias históricas», y la multiplicación de los adjetivos calificadores parece ser indispensable para la acotación del fenómeno en los estudios de los movimientos de la vanguardia europea, ubicados entre 1910 y 1930. A la pluralidad del sustantivo —que incluye una serie simultánea de alternativas marcadas— se le adiciona su necesariedad —el reconocimiento de la unidad de los «ismos» en puntos nodales de la creación artística—. La vanguardia, por encima de la dispersión de sus postulados, de dispares alternativas de trabajo y del propio desarrollo interno de cada movimiento, se articula como un conjunto homogéneo que marca una cesura en el concepto de producción y recepción artísticas.

Los calificativos pretenden ser definidores, y lo son; pero, sobre todo, dan pistas sobre el punto de vista de los críticos e historiadores ya sea que aborden la vanguardia como un fracaso, como una aspiración, o como un fenómeno constreñido por su correlato histórico.

Tomando, con cierta cautela provisional, algunas afirmaciones de los estudios histórico-teóricos de las vanguardias europeas, leyendo más allá de los manifiestos programáticos y abstrayendo las propuestas específicas, podemos afirmar que los objetivos fundamentales del vanguardismo apuntan, por una parte, a la desintegración del concepto de autonomía estética, propuesta elaborada y desarrollada desde el iluminismo al fin de siglo, y por otra, a una reintegración del trabajo artístico en la praxis vital. Bajo esta doble impronta la vanguardia alcanza el estadio autocrítico del arte en la sociedad burguesa, superando el de la autorreflexión, característico de la práctica artística desde el iluminismo.

Desde esta descripción básica se producen una serie de corolarios: La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad: es decir el arte no es un instrumento para el descubrimiento o exploración de la realidad, sino que él mismo es una realidad caracterizada por su inexistencia, es decir por su virtualidad. Así la vanguardia atacará un elemento central que la producción decimonónica buscaba sistemáticamente: la organicidad de la obra; la cual es subvertida por sus antípodas: no se trata de organizar realidades existentes sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.[4]

El postulado de una «nueva sensibilidad» y de un arte transnacional señala la necesidad de romper la insularidad de la producción artística y hace explícito un sentimiento generalizado en el mundo del arte desde, por lo menos, 1848, esto es la pérdida de la función social del trabajo artístico. La renuncia a la organicidad y jerarquización de la forma, características del arte post-romántico, expresa ese sentimiento de extrañamiento respecto al cuerpo productivo social, que emerge como una conciencia autocrítica del arte.

[4] Vid. *Simón Marchand, «La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas», en VV. AA.,* El descrédito de las vanguardias artísticas, *Barcelona, Blume, 1980, pp. 9 a 45.*

La vanguardia actúa, por otra parte, desde la conciencia histórica de su influjo en el desarrollo evolutivo del arte, y ataca, por tanto, no sólo las convenciones (el uso del material artístico), sino, fundamentalmente, a la institución arte. Con lo cual trasciende la crítica moral a la que se la suele reducir, para hacer la autocrítica del arte mismo.

En este sentido, la vanguardia es historicista: no neutraliza la historia, sino que asume el material como esencia del arte; de allí que la investigación, y crítica de los lenguajes artísticos sea el punto de mira y la reivindicación de los vanguardismos.[5]

El espacio ambivalente en el que se mueve el vanguardismo europeo proviene de la necesidad de destacar, como campo específico de la actuación artística, la investigación y reflexión sobre el propio material; de allí que «la reflexión se haga interesada y la práctica reflexiva».[6]

Eludiendo el carácter ecléctico liberal del artista post-romántico, el vanguardista hace de su trabajo una práctica intensa y disciplinada; realzando aquello que Ortega denominaba la «artisticidad» de su tarea sobre los medios y el marco de referencia, con un objetivo: incidir en la evolución del arte, pero desde una perspectiva histórica. Esta práctica intensa y reflexiva los conduce a rechazar cualquier marco doctrinal y a reivindicar la autosuficiencia del arte para producir su propia crítica.

Pero, y al tiempo, este carácter intenso conduce a los vanguardismos a unir el tono axiomático de sus textos con el carácter ejemplar de su producción. Es decir, a construir un corpus doctrinario que conduce a su propia destrucción, de allí el talante programático de los vanguardismos y su tendencia a reivindicar al grupo y las actuaciones de choque social.

La vanguardia es posible cuando se ha logrado «un alto grado de racionalidad en la producción artística y cuando los medios artísticos se disponen con libertad», es decir cuando estos medios «ya no están ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual —aunque mediadas— se reflejan las normas sociales».[7] La vanguardia opera sobre los medios artísticos como totalidad poniéndolos a su disposición sin pretensiones jerárquicas: «Un rasgo característico de los movimientos de vanguardia es que no han desarrollado ningún estilo, no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Han acabado con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de épocas pasadas».[8]

Por este motivo, el «extrañamiento» se transforma en la categoría general del arte y el «shock» en los receptores en el principio supremo de la intencionalidad estética.[9]

[5] Vid. *Mario de Micheli,* Las vanguardias artísticas del siglo XX, *especialmente capítulo 2, «Los signos de la crisis», Madrid, Alianza, 1979.*

[6] *Helio Piñón, «Perfiles encontrados», Prólogo a la edición castellana de Peter Bürger,* Teoría de la vanguardia, *Barcelona, Alianza, 1987, p. 14.*

[7] *Peter Bürger,* Teoría de la vanguardia, ed. cit., *p. 105.*

[8] Idem, *p. 109.*

[9] *«Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores de mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que no es, desde luego, consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su utilidad como objetos de inmersión contemplativa [...] procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de la degradación*



Las consecuencias, a diferentes niveles: el rechazo al sistema categorial de representación del XIX, la instauración del montaje como técnica compositiva, la valoración de la materialidad de los medios, la experimentación con técnicas que expresen la simultaneidad espacio-temporal, la puesta en crisis del concepto de «obra» y la pretensión del arte como hecho factual, como acto; el ataque a la institución-arte, tanto en la producción como en la recepción; ataque que se conjuga con la búsqueda de un nuevo tipo de público —masivo, fruitivo, disperso, no contemplativo—.[10]

Dentro de estos marcos generales tres opciones diferentes articularían estas posiciones:

Una opción analítica, caracterizada por la concentración en los problemas lingüísticos. «Lo que interesa destacar es que efectivamente existe en las primeras vanguardias una tendencia marcada por el afán reflexivo sobre el hecho artístico, y ello a dos niveles: uno en la destrucción de los códigos establecidos y la consecuente creación de nuevos sistemas de signos (Cézanne, el cubismo); otro, en la puesta en cuestión de la naturaleza del arte, aboliendo mediante paradojas lógicas la relación ''natural'' entre significante y significado (Duchamp, Magritte).»

Una opción constructiva (constructivismo, Bauhaus, De Stijl, Dadá) que intenta integrar estas transformaciones expresivas en un proyecto global de cambio social, que se matiza distintivamente en cada caso. «Pero, de uno u otro signo, lo que subyace a todos ellos es la firme creencia en la capacidad regeneradora del arte frente a un mundo que se ha vuelto inhabitable» (...) «A todo ello no es ajena la particular situación ideológica creada tras la I Guerra Mundial: el descrédito de unos valores que no han hecho más que legitimar la gran masacre, por un lado, y la visión posibilista y utópica, por otro, de la reconstrucción de esas cenizas con nuevos andamiajes.»

Una opción expresiva —no necesariamente expresionista— «que hunde sus raíces en el Romanticismo. En ella se trata de dar primacía a la capacidad del artista para traducir en imágenes, sentimientos, estados de ánimo, pasiones». No sujeta a la función de representación objetiva, esta opción implica una ruptura formal, «cuya función es la de ser vehículo de un estado subjetivo: la emoción interior».[11]

Los vanguardismos hispanoamericanos participan, sin demasiada delimitación, de estas tres opciones, aunque la tradición crítica no ha deslindado las grandes líneas y se ha concentrado, más bien, en el estudio de la producción individual de sus participantes. Además las consideraciones sobre la vanguardia literaria hispanoamericana no se han relacionado con las de otras prácticas artísticas —música, pintura, arquitectura—, realizadas sólo y parcialmente con algunos movimientos —el modernismo brasileño, por ejemplo—.

La generalización con la que se designa a la vanguardia hispanoamericana —«vanguardismos», «movimientos de vanguardia»— y la no matización calificativa, como las

sistemática de su material [...] Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones». Walter Benjamin, «El arte en la época de la reproductibilidad técnica», Discursos interrumpidos *(I), Madrid, Taurus, 1973, p. 50.*

[10] Vid. *Walter Benjamin,* op. cit., *pp. 52 y ss.*

[11] *Victoria Combalía, «El descrédito de las vanguardias», en VV. AA.,* El descrédito de las vanguardias artísticas, ed. cit., *pp. 119 y 120.*

que describen a las vanguardias europeas, es ya sintomática de las escasas valoraciones de conjunto realizadas. Lo que explica por qué un núcleo importante de escritores que, en la década del 20, no se adscriben con claridad a alguno de los grupos vanguardistas más militantes, ha sido relegado a la condición de «precursores» o de «out siders». Como caso paradigmático: la obra de César Vallejo.

En un repaso, no exhaustivo, de los estudios sobre Vallejo no dejan de llamar la atención dos hechos: el privilegio otorgado a su producción poética por parte de la crítica y, en segundo lugar, la extrañeza, manifestada frecuentemente, ante el salto que se produce entre *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922). Si bien tal favorecimiento a la lírica vallejiana nos parece comprensible, dada su intensidad, originalidad y potencia renovadora en el ámbito de la poesía hispánica del siglo XX, resulta casi penosa la carencia de consideraciones a su narrativa, no por poco extensa menos intensa. No obstante, la perplejidad aumenta cuando observamos que en los estudios sobre *Trilce* se hacen escasísimas referencias, se omite o, incluso, se desestima a un texto casi solidario, tanto por la coincidencia cronológica de su elaboración como por las coincidencias temático-formales. Nos referimos, obviamente, a ese curioso libro que es *Escalas melografiadas* (1923), compuesto, en parte, sincrónicamente con *Trilce.*

La singularidad del segundo libro de poemas de Vallejo fue destacada casi desde el momento de su aparición —ya sea desde la incomprensión de Luis Alberto Sánchez o por la fervorosa defensa de Antenor Orrego en el momento de su primera edición o por la aguda sensibilidad de Bergamín en la segunda edición de 1931—. Sobre esta singularidad han insistido las lecturas posteriores, pero resaltando un aspecto que creemos importante revisar pues nos conduce a valoraciones de fondo: la soledad vanguardista de *Trilce* en el contexto de la poesía peruana en el momento de su aparición.

Los críticos han intentado establecer la ascendencia genealógica de este edelweis lírico vallejiano apelando, bien a los aspectos rupturistas ya presentes en *Los heraldos...* que lo desmarcan de la herencia modernista, o a elementos biográficos que incidirían en la elaboración de *Trilce* y justificarían su radicalismo, o a la recepción, diluida por la pobreza del medio intelectual, de algunas informaciones de los vanguardismos europeos.

Tal es el caso de Coyné [12] que explica el «contexto» de *Trilce* en un triple aspecto. El biográfico: La llegada de Vallejo a Lima en 1919 y su incómoda inserción en el ambiente intelectual dominante en la capital peruana. La muerte del apreciado González Prada en 1918, la de su adversario Ricardo Palma en 1919 y la del «pater» de los jóvenes inquietos Abraham Valdelomar unos pocos meses después, habría significado la pérdida de tres figuras directrices, por diferentes motivos, para los jóvenes literatos. El posterior viaje de Vallejo a Trujillo que le costó su implicación en los sucesos de 1920 y su encarcelamiento durante 112 días, de tan honda significación en la elaboración de *Trilce,* y que configuran el núcleo temático de la primera parte de *Escalas...:* «Cuneiformes». Viaje que se continúa hacia Santiago con la consiguiente revivencia de la infancia, y el regreso a Lima desde la cual prepara su partida hacia París en 1923.

En lo político, la llegada de Vallejo a Lima coincide con la renovación ideológica que implica el nacimiento del aprismo y la fundación del diario *La razón* por Mariátegui

[12] *André Coyné, «Años y contexto de* Trilce», *en* César Vallejo, *Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 108 y ss.*

y Falcón que unido a los movimientos estudiantiles pro-reforma universitaria darían el sustrato de agitación necesario para la elaboración de una nueva propuesta estética.

En lo artístico, Coyné señala la indudable pregnancia en la estética oficial de Chocano, quien regresa en «olor de multitud» en 1921 después de su prisión en Venezuela por apoyar al dictador Estrada Cabrera, y las escasas noticias de algunos movimientos de vanguardia, publicadas en *Mundial,* lo llevan a afirmar: «De todos modos, sigue planteado el problema de cuándo y bajo qué impulso Vallejo se lanzó al ''vacío'' sin mirar para atrás. Todo parece indicar que, a pesar de cuanto adquirió en la cárcel, el momento decisivo en la composición definitiva de su libro, fue el período que siguió a su vuelta a Lima».[13]

También en estas noticias hace hincapié Yurkievich, al analizar el influjo probable de la nueva estética, a través de algunos artículos de la revista española *Cervantes* y concluir que «aun admitidas estas influencias, *Trilce* sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles. ¿Cómo tan escaso trampolín pudo bastarle para dar semejante salto?»[14]

Por su parte Collazos excluye tanto al Neruda como al Vallejo de la década del 20 de los vanguardismos hispanoamericanos: «Ni *Residencia en la tierra* (ampliado en *Segunda residencia en la tierra* y *Tercera residencia)* las obras más próximas a la sensibilidad surrealista (¿es justo decir ''sensibilidad''?) ni *Trilce* (1922), poemario emparentado con el ultraísmo, son obras estrictamente vanguardistas».[15]

Repasemos los motivos fundamentales de tal exclusión: «La herencia romántica y modernista está presente en las primeras obras de éstos [...] Son autores ajenos a la desmesura. La contemporaneidad de los dos no parte de proyectos de negación sino de afirmación: son conciencias nacionales asumidas. Vallejo y Neruda están al margen del costumbrismo urbano que introducen, en su primera fase, los vanguardistas. Sin embargo, son sus contemporáneos. Aparte de alguna ''pugna'' personal (la que recuerda Juan Larrea por los años de la Guerra Civil española entre Huidobro, Neruda y Vallejo), no fueron protagonistas de proclamas [...] —en ellos— no se encuentra la espectacularidad de un discurso efímero y apenas si rozan aspectos del neorromanticismo más legendario (los suicidas René Crevel o Jacques Vaché, las peripecias letristas y las polémicas político-culturales). Van al reencuentro del pasado: del barroco hispánico al *Coup de dés...;* de Villon al Whitman de *Leaves of Grass;* de Darío a Lugones: la tradición no es un dato cartográfico sino una realidad en movimiento». Finalmente: «Vallejo va a las raíces del modernismo y desgarra su discurso (y su vida) en las complejas referencias verbales que vienen de su ascendencia indígena».[16]

Hemos citado en extenso estas valoraciones de Collazos porque sintetizan algunos de los tópicos más frecuentes en la evaluación de nuestro vanguardismo.

[13] Idem, *p. 132.*

[14] *Saúl Yurkievich, «Vallejo, realista y arbitrario», en* Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, *Barcelona, Barral, 1978, p. 23.*

[15] *Oscar Collazos, «Prólogo», en* Los vanguardismos en América Latina, *Barcelona, Península, 1977, p. 15.*

[16] Idem, *p. 16.*

Considerado, las más de las veces, moda pasajera, reflejo de la conmoción europea o, en el mejor de los casos, mero trampolín hacia búsquedas y exploraciones personales —como paradigma: el pronto arrepentido Borges ultraico— los movimientos de la vanguardia hispanoamericana se limitarían a un proceso de modernización y puesta a punto de nuestra literatura adaptativo a los cambios ya impuestos en las producciones centrales. El punto de partida, no por subliminal menos configurador, sería la no existencia de una «verdadera» vanguardia histórica en el ámbito hispanoamericano —en una perspectiva más amplia habría incluso que pensar tal evaluación para la cultura hispánica general—, sino un abigarrado proceso de absorción de los «ismos» europeos, punto de partida que sería confirmado por la rápida deserción de sus primeros y más conspicuos militantes.

Lo que hace diferente a Vallejo en el conjunto de la movilización vanguardista es una actitud continuadora con la tradición literaria —tanto la ascendencia modernista como el reconocimiento de un amplio espectro de influencias—; por otro, el no adscripcionismo de Vallejo a escuelas o proclamas, ni a un estilo «efímero» o «desmesurado»; además, la elusión de los temas característicos del vanguardismo hispanoamericano más programático —el ultraísmo rioplatense—, es decir, el costumbrismo urbano;[17] por último, y muy específicamente en Vallejo, la identificación entre discurso artístico y praxis vital.

Pues bien, todas las notas apuntadas por Collazos son correctas, pero su conclusión es la fallida. Son, justamente, estas caracterizaciones las que nos conducen al vanguardismo vallejiano: el reconocimiento de la renovación producida por el modernismo no fue sino un efecto posterior de las vanguardias más programáticas; recordemos, no obstante, la reivindicación de Darío, ya presente en los manifiestos martinfierristas,[18] o el hecho de que fuera Lugones uno de los interlocutores más atacados —pero también al que se le otorgaba un lugar preeminente—, y que pronto, se reconociera al Lugones del *Lunario sentimental.*[19] En cuanto a la elusión del costumbrismo urbano por parte de Vallejo es evidente; pero se relaciona, a nuestro juicio, con el debate interno que fractura a la vanguardia hispanoamericana, como no deja de reconocer el propio Collazos.[20] Debate, a partir del cual, podemos entrever el conflicto de fondo: la paradójica inserción de la cultura hispanoamericana en la modernidad.

17 Vid. *Beatriz Sarlo,* «Leyenda policial *de Borges. La vanguardia en la literatura argentina*», Punto de vista, *n.º 11, Buenos Aires, marzo-junio 1981, pp. 3 a 8.*

18 «Martín Fierro *cree en la importancia intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado en el idioma, por Rubén Darío [...]*», «*Manifiesto de* Martín Fierro», *redactado por Oliverio Girondo, publicado el 15 de mayo de 1924, n.º 4. Incluido en* Revista Martín Fierro (1924-1927). Antología, *Buenos Aires, Carlos Pérez Ed., 1969, p. 27.*

19 *En la valoración de Lugones se opera una escisión entre los ex-martinfierristas argentinos: frente al reconocimiento de Borges, expresado reiteradas veces, la negación de Marechal: «El representa para mí todo lo que no me gustaba ni me gusta en nuestra desdichada república: la ciega y jamás caritativa exaltación del "ego", la inautenticidad y la irresponsabilidad intelectuales.» «Distinguir para entender», entrevista de César Fernández Moreno a L. Marechal, incluida en Oscar Collazos (ed.),* Los vanguardismos en América Latina, ed. cit., *p. 44.*

20 *«Pero no todo cuando agitaron los vanguardistas se quedó en la transitoriedad del escándalo [...] allí se gestó, de alguna forma, una de las más ricas "polémicas" de la literatura latinoamericana: la confrontación, a veces artificiosa, entre "populismo" y "cosmopolitismo" [...]»*, op. cit., *p. 11.*

El rápido escepticismo de Vallejo frente a su propia generación, materializado en ataques al cosmopolitismo, al mimetismo cultural, a la tarea de algunos poetas —su desdén por Neruda, Maples Arce, por *Fervor de Buenos Aires* o por el adscripcionismo a «mil escuelas europeas, falsas, espectaculares, y lo que es más lastimoso a lo que ellas tienen de epidérmico, mujeril y "perimé"—[21] debe ser enmarcado en la problemática central que le toca dirimir al vanguardismo hispanoamericano, esto es cuál es el modo específico y correcto de relación entre la producción de las culturas periféricas y las hegemónicas.

Una necesaria revisión del vanguardismo que explique, desde una teoría de las vanguardias históricas, su productividad en el sistema literario hispanoamericano, e incluso su desarrollo cronológico, parece imponerse. Lo que está en juego es, justamente, a través de qué procedimientos y desde dónde la literatura hispanoamericana se integra en la modernidad, o mejor cómo se articula tal modernidad en las culturas periféricas. Reducir los alcances del vanguardismo a lucha generacional, afán modernizador, captación refleja y/o benevolente de los movimientos europeos, o floración efímera que prepara el terreno para la renovación posterior, es, a estas alturas, no solamente ineficaz, sino escamoteador.

Nelson Osorio ha puntualizado la vinculación que existe entre la formación del vanguardismo hispanoamericano y las nuevas condiciones internacionales que surgen en la primera post-guerra, afirmando que «es legítimo postular una relación entre la formación y desarrollo de un vanguardismo hispanoamericano como parte de un fenómeno internacional, y la nueva etapa de "internacionalización" de las condiciones históricas de la vida del continente, etapa en la cual éste es integrado de un modo nuevo y específico al sistema económico mundial que se reordena y surge a partir de la guerra del 14»,[22] y que en el caso de América Latina implica la afirmación de la potencia estadounidense —con lo que significa de integración del capitalismo periférico con el hegemónico—; por tanto la reestructuración del sistema latinoamericano que incluye la apertura de un amplio período de convulsión interna, el ascenso de movimientos populistas, antioligárquicos, a los que debemos ligar los pro-reforma universitaria que jalonan la década, desde su apertura con el yrigoyenismo en Argentina y la Reforma de 1918.

Este fermento continental parece ser suficiente para explicar la aparición de un vanguardismo hispanoamericano cuyo eje problemático hace explícita la necesidad de un nuevo concepto de cultura y la transnacionalización del mismo, pero incidiendo sobre los modos específicos de relación entre las culturas periféricas y las centrales. Eje que, a nuestro juicio, sería el sustrato original y conflictivo de nuestro vanguardismo.

En la década del 20, y en todo el conglomerado cultural de América Latina, se verifica la emergencia de una doble vanguardia, desarrollada simultáneamente, en el interior de su sistema literario. Esta vanguardia escindida manifiesta una doble fractura: la oposición entre «vieja» y «nueva» sensibilidad, que expresa las inquietudes interna-

[21] *César Vallejo, «Un gran descubrimiento científico»,* Mundial, *7 de enero de 1927.*

[22] *Nelson Osorio,* La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (Antecedentes y documentos), *Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 73.*

cionales; a la cual se superpone otra: la toma de conciencia de la problemática inserción de América Latina en la modernidad.[23]

Así, la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y, por otro, una vanguardia, igualmente renovadora aunque menos reconocida en su trayectoria rupturista, que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano, haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y que mantiene una relación más relajada con la tradición inmediata, y dentro de la cual, Rama ubica a un importante núcleo de «out-siders» renovadores: el Vallejo de *Trilce* y *Escalas melografiadas,* junto a los primeros innovadores en el campo narrativo —como Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926), Mario de Andrade con su *Macunaima* (1928), o al Asturias de *El señor presidente*—.

Agreguemos que la primer ala de esta vanguardia, busca imponer un concepto transnacional de cultura para recomponer las relaciones entre el sistema hispanoamericano y los patrones de las culturas centrales, de allí su carácter programático, grupal, militante y cosmopolita; mientras que la segunda, apunta a la validación «per se» de tal sistema, de allí su carácter menos adscripcionista, su extrañamiento, e incluso su marginalidad dentro del marco del oficialismo cultural.

Surgidas ambas al fragor del avance democratizante de la década del 20, que provoca la irrupción de las clases medias como productoras y consumidoras de cultura; hijas de un crecimiento urbano, no coherente con el desarrollo interno de los propios países, sino con la reordenación económica impuesta por un nuevo tipo de integración de América Latina en la economía internacional;[24] de los aluviones inmigratorios, externos e internos que, desde principios de siglo han alterado el perfil humano y la composición de clases, y de los diferentes procesos de modernización; estas dos alas de la vanguardia configurarían dos líneas diferentes de relación con las culturas centrales, dos modos —ideológicos— alternativos de producción cultural, cuya pregnancia y efectos posteriores no han sido totalmente aclarados.[25]

En la caracterización del vanguardismo hispanoamericano habría que considerar, por otro lado, su convivencia cronológica con el llamado regionalismo, nativismo o mundonovismo, de desarrollo simultáneo al de los vanguardismos, que produciría un modelo alternativo, heredero del modelo naturalista y del ascendente positivista presente en el modernismo y que constituye el polo extremo del vanguardismo. La existencia de una franja importante de escritores que absorben la problemática regionalista pero con el afán innovador de la vanguardia es un elemento importante para dilucidar la

23 Vid. *Angel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana»,* Latinoamericana. 75 narratori, *Florencia, Vallechi, 1973, pp. 6 y 7.*

24 Vid. *José Luis Romero,* Latinoamética: las ciudades y las ideas, *México, Siglo XXI, 1976, pp. 243 y ss.*

25 *Investigar estas alternativas de la vanguardia hispanoamericana nos brindaría, quizá, un marco más orgánico y sólido históricamente para definir las alternativas de la narrativa hispanoamericana desde 1960, es decir para poder deslindar las diferentes propuestas que se incluyen bajo el generalizado y globalizante rótulo de «Nueva Novela» o «Boom».*

transculturación de las técnicas que se produce en el siglo XX hispanoamericano.[26] Esta convivencia nos puede dar las claves de por qué, por ejemplo, Vallejo elude el costumbrismo urbano y el cosmopolitismo para acercarse a la temática rural en la producción narrativa de los primeros años o a la narrativa social en *El tungsteno.*

II. *Escalas melografiadas:* la vanguardia expresiva

Parafraseando a Benn podríamos afirmar que hasta Vallejo[27] tuvo el idioma español una tonalidad, una dirección y un sentimiento uniformes; con él se extinguieron, la rebelión había empezado. Y la asociación no es caprichosa, *Escalas melografiadas* y *Trilce* afirman una vertiente expresiva del vanguardismo hispanoamericano, que produce, en el seno de las literaturas hispánicas, el mismo desasosiego que los poetas expresionistas de la pre-guerra produjeron en las letras europeas.

Coligado a los expresionismos Vallejo impone una visión objetivante del Yo, que se traduce en su distorsión sistemática de la sintaxis, en su imaginería léxica, en su irracionalismo expresivo, para sintonizar con ese sentimiento de la modernidad que anotaba Paul Klee: «La modernidad es un aligeramiento de la individualidad. En este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo».

Dividida en dos secciones —«Cuneiformes» y «Coro de vientos»—, *Escalas melografiadas* sintetiza ya en su título la ambivalencia sobre la que se estructuran sus relatos: reconocimiento y negación de la materialidad del cuerpo; reconocimiento y negación de la materialidad de la escritura. Como las escalas musicales posee una gradación de tonos, y como la reproducción melográfica, mecánica, intenta captar, sobre un papel, todos los matices de un instrumento.

Cómo expresar las tonalidades, las atmósferas, de una visión internalizada, no necesariamente una experiencia o una vivencia, a través de un conjunto de signos materiales —la lengua— y de una mecánica —la escritura— son los impulsos constructivos de la prosa vallejiana en estos textos.

«Cuneiformes»:[28] escritura, mezcla de ideograma y fonograma. Intento de lograr una síntesis expresiva entre lo ideal y lo material del lenguaje. Por ello más que relatos —en el sentido orgánico de historia contada y desarrollada— esta primera parte de *Escalas...* está compuesta por una sucesión de cuadros, estáticos, en los que se construye una atmósfera. Escenas apuntadas y articuladas en un vaivén entre la anécdota y la visión del yo que se objetiva en la exterioridad.

Un yo tabicado por el espacio cúbico de una celda —«Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar», «Muro occidental»—; pero no un espacio coagulado en una forma unívoca, sino un espacio viviente, antropomórfico, que asume las expansiones y contracciones del yo.

[26] Vid. *Angel Rama,* Transculturación narrativa en América Latina, *México, Siglo XXI, 1982.*

[27] *Hay un hermano peninsular que provoca la misma conmoción que Vallejo: don Ramón María del Valle-Inclán.*

[28] *Según Coyné el conjunto de «Cuneiformes» fue elaborado en el período de reclusión en Trujillo en 1920,* op. cit., *pp. 112 a 129.*

Penumbra.

El único compañero de celda que me queda ya ahora, se sienta a yantar, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde.[29]

Esta atmósfera, en la que un hombre come silencioso mientras otro —el yo narrador— observa, desde una mixtura de ensimismamiento y extrañeza objetivadora, cómo «una araña casi aérea, como trabajada con humazo», desciende hasta formar una sola figura con el perfil del otro, «de modo tal, que mientras éste mastica, parece que se traga a la bestezuela», se rompe con una especie de alarido: «La justicia! Vuelve esta idea a mi mente» que se trueca en un alegato sediento: «La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia, oídlo bien, hombres de todas las latitudes! ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados». Este es el clima de «Muro noroeste».

Un yo oscilante entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y el recuerdo infantil, entre el deseo y la impotencia, entre la pureza y el pecado. Tal es «Muro antártico», en el que se consignan divagaciones eróticas y remembranzas infantiles incestuosas —«¿Por qué con mi hermana?» [...] «Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos. ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años?»—, junto a la cruda intervención del exterior: «Dos... Tres... Cuaaaaatroooooo!... Sólo las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después, el reloj de la catedral da las dos de la madrugada».

Un yo que siente su materia escindida entre lo carnal y lo inasible: «[...] acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales...»

O un yo que consigna, en «Muro este», ensanchando el léxico, el estallido de la angustia, como si se tratara del estampido de un proyectil múltiple que se dispersa en sonidos interiores, que difuminan los límites del cuerpo en el espacio: «[...] El rebufo me quema. De pronto la sed ensahara mi garganta y me devora las entrañas... Más he aquí que tres sonidos solos, bombardean a plena soberanía, los dos puertos con muelles de tres huesesillos que están siempre en un pelo ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi uno por uno [...]»

O que rememora, desde la cotidianeidad de la celda, la cotidianeidad cálida de la infancia perdida —«Alféizar»—. O que, en un alarde de absoluta síntesis narrativa, convoca una imagen en una sola frase (de una sola frase se compone «Muro occidental»); unidad a punto de estallar en mil fragmentarias sensaciones, pero que queda suspendida en la página, retenida por el blanco y el silencio:

Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo.

Leídas como un corpus unitario las escenas de «Cuneiformes» están ligadas por un solo hilo conductor y animador: ese yo que por ellas deambula. Pero observemos que

[29] *Las citas pertenecen a la edición de* Obras Completas *de César Vallejo, tomo 2, Barcelona, Laia, 1976.*

distanciándose del subjetivismo romántico que proyecta al yo sobre la exterioridad, el subjetivismo vallejiano trabaja sobre un yo permeable, cuyos humores y sensaciones se externalizan y buscan confundirse con el exterior. La realidad aparece así coligada al cuerpo, en una relación que para la poesía ha sido destacada por los críticos, tanto en *Trilce* como en *Poemas humanos.*

En relación a este aspecto de la corporeidad en Vallejo apunta Gonzalo Sobejano:[30] «Comentadores como Larrea, Coyné, Yurkievich, Abril y Meo Zilio, han notado y tratado de explicar la ''corporeidad'' en la poesía de Vallejo, pero no creo que en la medida suficiente, y sobre todo la han relacionado con la sensibilidad cristiana del poeta más que con la veta materialista de su pensamiento». Para puntualizar la importancia que en *Poemas humanos* adquiere el concepto de corporalidad material y la probable ascendencia de la lectura del Feuerbach de *La esencia del cristianismo* en los *Poemas en prosa.*

Pero, como él mismo señala, no es solamente el Vallejo posterior que se acerca en París a la teoría marxista, ni el militante comunista, el que tiene esa aguda percepción de lo corpóreo. Ya en *Los heraldos negros* aparece la imagen somática como «cauce de proyección del instinto, o en otras palabras, la expansión del sentimiento desde el nivel biológico, circunstancia que bastará ilustrar con la presencia de las ''ganas''». Para *Trilce* apunta algunas notas «que preludian el obsesivo somatismo ulterior»: «la evocación de la materia en inmediato deleite apenas intervenido por la conciencia [...], el dolor moral presentado físicamente».

En efecto, este somatismo atraviesa toda la escritura vallejiana. Así en «Muro noroeste» la actividad más directamente ligada con el cuerpo, el «yantar», se pone en contacto con la animalidad —como apuntábamos más arriba— pero para trascenderse en un cuadro moral sobre el equilibrio cósmico, en el que la justicia sobrepasa lo humano.

Pero es en «Muro antártico» donde adquieren los matices más espectaculares: «El deseo nos imanta. Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta, llora y muge en mis cinco sentidos y en mi corazón [...]».

A partir de esa corporeidad es desde donde se subvierte el yo romántico —cautivo en su interioridad o que tiñe de subjetividad lo exterior cuando se expande—. Hay un movimiento distanciador en las escenas de «Cuneiformes», como ejemplo: «Muro antártico». Un movimiento que parte de las sensaciones corpóreas más inmediatas, traducidas en imágenes materiales —el imán del contacto, los «mil y mil voltios» del deseo, la gota que pugna por salir— que salta hacia el exterior y lo corporiza: «¿Es mi respiración? Un aliento cartilaginoso de invisible moribundo parece mezclarse a mi aliento, descolgándose acaso de un sistema pulmonar de Soles y trasegándose luego sudoroso en las primeras porosidades de la tierra...», y busca un ascenso imprecativo y absoluto: «Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en

[30] *Gonzalo Sobejano, «Poesía del cuerpo en* Poemas humanos*», en Julio Ortega (ed.),* César Vallejo, *Madrid, Taurus, 1981, pp. 336 y ss.*

alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte»; para retirarse hacia la evocación nostalgiosa de la infancia, donde el cuerpo, en su animal pureza, se dejaba ir espontáneamente. La escena, no obstante, se remata con un final irónico: «Y me suelto a llorar hasta el alba. — Buenos días, señor alcaide...»

La brusca irrupción final de lo cotidiano más rasante, que se introduce por medio de un diálogo elíptico —«Muro antártico», «Muro este»—, o de una conclusión sentenciosa —«Muro noroeste», «Muro dobleancho»— provoca un rudo distanciamiento de la atmósfera, en una especie de «travelling» hacia atrás, abrupto y globalizante, donde el yo queda enmarcado, acotado, disminuido, por su entorno.

Es en la transmisión de la materialidad del cuerpo —que se animaliza y se reconoce en sus funciones esenciales (hambre, sexo, contacto), que se afirma para ser negado (la culpa, el desprecio, la sed de absolutos)— en donde la prosa vallejiana de «Cuneiformes» explota, haciendo explotar la materialidad del lenguaje: a través de novedades léxicas —«la sed *ensahara* mi garganta»—, en onomatopeyas, en rupturas asociativas dispares, en juegos fonéticos e, incluso, con la disposición tipográfica y el blanco:

> Y el proyectil que en la sangre de mi corazón
> destrozado
> cantaba
> y hacía palmas
> en vano ha forcejeado por darme la muerte.
> («Muro este»)

Los seis relatos de la segunda sección, «Coro de vientos», tienen una más marcada arquitectura narrativa y mantienen una cierta unidad perspéctica, ya que se narran desde una primera persona, en dos modalidades: el testigo y el actor. Poseen, también, una cierta unidad temática, ya que por encima de la disparidad de las anécdotas, todos ellos trabajan alrededor del mismo núcleo: la escisión del «yo». Ya sea con motivos fantásticos: el encuentro con la madre muerta —«Más allá de la vida y de la muerte»—, el hombre que ama a una mujer y resultan ser dos —«Mirtho»—; ya sea en la recreación de personalidades enfermizas: la paranoia del pobre preso de «Liberación» que teme morir envenenado o el platónico enamorado de «El Unigénito» que cae fulminado la única vez que besa a su amada, o la obsesión zoomórfica de los personajes de «Los Caynas», o la enajenación en el juego del chino de «Cera» que apuesta su vida en una parada de dados, los relatos de esta segunda parte de *Escalas...* se concentran en registrar la amplitud vivencial que produce la explosión del «yo».

Nos concentraremos en el comentario de uno de ellos, para poder hacer más moroso relevo de sus características: «Los caynas».

En una de las críticas que Salvador Dalí hacía al *Romancero gitano* de García Lorca —crítica que, por otra parte, compartía Luis Buñuel— leemos: «[...] Tú te mueves dentro de las nociones aceptadas y antipoéticas, hablas de un jinete y esto supone que va arriba de un caballo y que el caballo galopa, esto es mucho decir, porque en realidad *sería conveniente averiguar si realmente es el jinete el que va arriba* [...] Hay que dejar las cositas libres de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y consustancial

manera de ser [...] ¿Feo? ¿Bonito?, palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, esto es otra cosa, eso es lo que nos proporciona lejos de todo *estilo* el conocimiento poético de la *realidad* [...]».[31]

Ignoramos si Dalí y Buñuel conocían, por 1928, el relato de Vallejo «Los caynas», mas si la lectura no es del todo probable, la coincidencia impacta:

—Eso no es nada! Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba. Oh, mi soberbio alazán! Es el paquidermo más extraordinario de la tierra. Y más que cabalgarlo así sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos que ofrece aquel potro cuando está parado en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. Es brutal! Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen los techos humildes de los pueblos. Eso es maravilloso! Eso es sublime!

Irracional!

El que así «habla y se arrebata [...] Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz» es Luis Urquizo, uno de los protagonistas locos de «Los Caynas».

La voz del loco —que arriba citamos— sirve de introducción al relato; pero inmediatamente se produce un distanciamiento del narrador que, en primera persona, cuenta la historia de Luis Urquizo y su familia; una familia «víctima de una obsesión común, de una misma idea zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían.» Y descubrimos lentamente la línea central del relato: el narrador que esto cuenta, en viaje de regreso hacia su pueblo, Cavna, descubre que su propia familia, que todo el pueblo padece la misma obsesión, hasta su propio padre; «Todos habían sido mordidos en la misma curva cerebral». Es más: en ese pueblo de hombres animalizados, el que es tomado por loco es el narrador: «Pobre! Se cree hombre. Está loco...»

En un cortante salto enunciativo, el relato se distancia de este narrador en primera persona, y pasa a un anónimo plural que la consigna: «—Y aquí me tienen ustedes, loco— agregó tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración».

Leído desde su final «Los Caynas» produce un triple extrañamiento: alguien distante («nos») cuenta cómo un loco se volvió loco al comprobar la locura de los otros; y en el relevo de narradores se produce el distanciamiento del receptor, que asiste a la conversión del relato en un juego de cajas chinas.

Sin embargo, el desarrollo del monólogo del hombre que cuenta su encuentro con Urquizo, con su familia y, finalmente, el viaje al pueblo de alienados, tiene una estructura tradicional: una progresiva revelación del horror. Ese monólogo, que implica al lector, que lo obliga a seguir el discurrir de la primera persona y a compartir la locura de su descubrimiento, está construido con magistral coherencia.

De la sustancia del horror —como solicitaba Dalí a Lorca— toma Vallejo la temática de su relato; pero tal sustancia no es la locura, sino lo siniestro: es decir el reconoci-

31. *Antonina Rodrigo,* Lorca-Dalí. Una amistad traicionada, *Barcelona, Planeta, 1979, p. 211.*

miento de aquello que «debiendo permanecer secreto, oculto, se ha manifestado» o, mejor, de «aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás».[32]

El viaje del narrador hacia su origen se construye en un doble recorrido: hacia el espacio de la infancia, su pueblo natal, donde encuentra a su familia, convertida en una horda primitiva: «Mi padre, tal como lo había visto aquella tarde, apareció en el umbral de la puerta, seguido de algunos seres siniestros que chillaban grotescamente. Apagaron de un revuelo la luz que yo portaba, ululando con fatídico misterio: Luz! Luz!... Una estrella!» A la que impreca para que recupere su humanidad, su orden, su lenguaje —«Deja ese gruñido de las selvas»— para ser desconocido por ella. Y como viaje hacia el origen de la especie: hacia ese animal que, en *Poemas humanos,* Vallejo llamará «jovencito de Darwin, alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio».

La energía desbridada del animal, la potencia de lo natural desbordado, unida a la potente voluntad humana, herencia del Rimbaud que afirmaba: «J'ai fait le bond sourd de la bête féroce», de Lautrémont; de Whitman o Martí; se liga a esa vertiente materialista de la sensibilidad vallejiana que apuntábamos. Sin embargo, Vallejo provoca un efecto diferente al de la tendencia animalista de los autores citados: no es la ferocidad de Rimbaud, ni el vitalismo whitmaniano, ni el fruitivo desgarro de Martí, lo que el peruano destaca en la animalidad, sino lo humano del animal.

Una mezcla de reconocimiento pavoroso y tierno, en extraña confluencia con la cosmovisión de *La metamorfosis* o del *Informe para una Academia.* Creemos que lo que distancia a Vallejo de los poetas citados es un desdén antirromántico por lo que Kafka llamaba el «sulfuro del sentimiento».

En «Los Caynas», el efecto siniestro, la inquietante extrañeza, se produce —como en los textos kafkianos— por la naturalización de lo extraño; cuando, a causa de la ruptura del punto de vista, descubrimos que el narrador está, efectivamente, en un manicomio. Esto es: cuando descubrimos que el lenguaje de la locura posee la misma coherencia que el de la razón: «—Y aquí me tienen ustedes, loco.»

Con una escritura que hace de la narración un campo experiencial a través de una dislocación permanente de lo «natural», «racional», de la lengua para buscar una lógica asociativa distinta, las escenas y relatos de *Escalas melografiadas* constituyen un paradigma de avanzada en la narrativa hispanoamericana. Cumplen ese requisito que Vallejo pretendía para la poesía verdaderamente nueva, y que sistematizaría en escritos posteriores: «No quiero referir, describir, girar ni permanecer. Quiero coger a las aves por el segundo grado de sus temperaturas y a los hombres por la lengua dobleancho de sus nombres».[33]

Sonia Mattalía

[32] *Sigmund Freud, «Lo siniestro»,* Obras Completas, *tomo III, Barcelona, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2484 y siguientes.*

[33] *César Vallejo, «Se prohibe hablar al piloto»,* Favorables París Poema, *n.º 2, octubre 1926, pp. 13-15.*



España, aparta de mí este cáliz: comunicación poética de un conflicto

El verdadero contacto de César Vallejo con España se inició a fines de 1930 cuando, expulsado de Francia por razones políticas, debió fijar su residencia en Madrid.[1] El poeta peruano por lo tanto estuvo allí en los momentos decisivos de la coalición republicano-socialista por derrocar la Monarquía[2] y presenció el triunfo republicano en las elecciones del 12 de abril de 1931, así como la tensión vivida por los españoles en los días que siguieron a la victoria electoral, víspera de la nueva República. Identificado desde el principio con la nueva causa, justo es pensar que ante tan agitados e importantes sucesos Vallejo no permaneció inactivo. Regresó a Francia y, al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, sabemos que de inmediato ayudó a organizar Comités de Defensa de la República, puso oído atento a las noticias provenientes de España, y escribió varios artículos a favor de las ideas defendidas por el Frente Popular. El 15 de diciembre del mismo año viajó por pocos días a Barcelona y Madrid, y ante la realidad que allí se le mostraba sintió en carne propia la tragedia de la lucha. Su último viaje fue en julio de 1937 como delegado al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, durante el cual recorrió Madrid y Valencia en compañía de otros escritores .

España, aparta de mí este cáliz,[3] obra póstuma de Vallejo, es la expresión verbal de una crisis interior que desde hacía tiempo se venía fraguando y que se hace concreta

[1] *Queda bastante claro ahora que Vallejo fue a España por primera vez en 1925 a cobrar una beca que había conseguido (véase, por ejemplo, A. Coyné,* César Vallejo, *Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 260). El valioso documento editado por R. Alonso,* César Vallejo: cartas a Pablo Abril *(Buenos Aires, R. Alonso Editor, 1971), confirma el hecho de que Vallejo, viviendo en París, solicitara en 1924 una de las becas que el gobierno del general Primo de Rivera otorgaba a estudiantes latinoamericanos para seguir carrera en España, y la carta dirigida por el poeta el 4 de agosto de ese año a Pablo Abril señala que aquél se proponía estudiar Jurisprudencia en Madrid. Vallejo obtuvo la beca en 1925 pero se vio obligado a renunciar a ella en 1927. Si nosotros le damos más importancia a su viaje a España en 1930, es por considerar el contexto ideológico de la vida del poeta en ese momento, y la repercusión que tuvo en él la experiencia política de la cual fue testigo. Expulsado de Francia por un decreto de la Direction de la Sureté Générale del 2 de diciembre de 1930, Vallejo y Georgette salieron de París el 29 de diciembre rumbo a Madrid, vía Barcelona, recibiendo el nuevo año en la capital y permaneciendo allí en 1931. (Véase A. Flores, «Cronología de vivencias e ideas»,* Aproximaciones a César Vallejo, *I, A. Flores Edit., New York, Las Américas, 1971, pp. 25-128.)*

[2] *El 17 de agosto de 1930 se había celebrado el llamado «Pacto de San Sebastián», en el cual los grupos opuestos a la Monarquía decidieron coordinar sus acciones a fin de lograr más eficazmente un cambio de régimen. Esta decisión, no hay duda, fue básica para el triunfo electoral del año siguiente, y el consiguiente renacimiento de la República. Para una idea más completa de estos sucesos véase, por ejemplo, Ricardo de la Cierva,* Historia de la guerra civil española. Antecedentes: Monarquía y República. 1898-1936 *(Madrid, Librería Editorial San Martín, 1969).*

[3] *César Vallejo,* Obra poética completa *(Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968). Edición numerada con facsímiles de los originales dejados por el autor, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo, con prólogo de Américo Ferrari.*

El patio del Cuartel de la Montaña. Madrid.
Foto de Alfonso, tomada el 20 de julio de 1936

ante la magnitud del conflicto. Si, como veremos a continuación, el libro se salva de lo que hubiera podido ser su limitada referencia a una experiencia histórica determinada, es por constituir precisamente el máximo logro vallejiano de comunicación entre su yo poético y el posible lector. Un equilibrio expresivo que, colocándose en el fondo mismo del dolor humano, se pone a la altura de las mejores obras de la lírica hispánica.

La intuición poética

Aunque poseedor de ideas marxistas y simpatizante declarado de la República, [4] Vallejo no expresa en *España, aparta de mí este cáliz* ni ira, ni acusación, ni proselitismo político (compárese, por ejemplo, con el Neruda de *España en el corazón),* convirtiéndose así su obra en verdadero testimonio de identificación con el sufrimiento de un pueblo. De esta manera lo primero que surge en la lectura del libro es el sentimiento de solidaridad con que su yo poético se desplaza hacia el hombre común, el que hace la lucha:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien que venga,
y quiero desgraciarme;

(I, «Himno a los voluntarios de la República»)

Está claro que Vallejo nunca se había sentido lejos del dolor humano, revelando desde los momentos iniciales de su obra un sentimiento de culpa que lo emparentaba con el prójimo y le hacía sufrir, por desplazamiento intuitivo, los pesares del mundo. [5] Pero también sería posible decir que nunca faltó en él cierto individualismo metafísico. Ahora, sin embargo, frente a una realidad concretamente desastrosa, la visión vallejiana alcanza su socialización total: el pánico y coraje que habitan en el pecho del voluntario republicano habitan igualmente en el suyo. Por eso al saber de las bombas la reacción de su yo poético es caótica: corre, escribe, aplaude, llora, atisba, destroza, etc., al tiempo que busca en la irracionalidad una forma de protección contra lo circundante: «detie-

[4] *Dice su viuda que el poeta recibió la República con cierta indiferencia, pues no tenía fe en un cambio de régimen que resultaba de un proceso pacífico como fueron las elecciones (véase Georgette de Vallejo,* Apuntes biográficos sobre «Poemas en prosa» y «Poemas humanos», *Lima, Moncloa Editores, 1968). Arrebatado por sus visitas a la Unión Soviética, lo ideal para César Vallejo habría sido tal vez una especie de Revolución Bolchevique. De todas maneras, Vallejo casi de inmediato simpatizó con el nuevo sistema que, aunque inseguro, perseguía un nuevo orden de cosas.*

[5] *En un momento culminante de* Poemas en prosa *el poeta aclara muy explícitamente la naturaleza diversificada y caótica de ese dolor: «Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.» («Voy a hablar de la espeanza»,* Obra poética completa, *p. 243.)*

nen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto / con las que se honra el animal que me honra;» (I, «Himno a los voluntarios...»).

Sabemos que con su viaje a Europa, y sobre todo después de su visita a la Unión Soviética, Vallejo experimentó una metamorfosis ideológica que se concretó en su posterior afiliación al comunismo; pero si tuviéramos que definir el comunismo vallejiano no creemos desacertado afirmar que consistía en un amor fraternal con el que se redimirían los pesares del hombre. Como bien ha señalado James Higgins: «El comunismo le proporciona el medio de llevar el amor a la práctica y la posibilidad de realizar este estado ideal en la tierra».[6] Es decir, un comunismo que puede entenderse como cierta forma de cristianismo práctico, o la tarea del Buen Samaritano: una fraternidad reforzada por la acción colectiva, puesto que se ha llegado al convencimiento de que la Tierra Prometida es ésta, y el Redentor no es más que la unidad combatiente representada en cada hombre que lucha. El punto culminante de esta actitud cristiano-revolucionaria lo expresa el hablante lírico en el poema «Masa»:

> Al fin de la batalla,
> y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
> y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> . . .
> Entonces, todos los hombres de la tierra
> le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
> incorporóse lentamente,
> abrazó al primer hombre; echóse a andar...
> (XII, «Masa»)

Que un hombre se identifique con otro hombre no basta, es necesario que todos los seres humanos se levanten uniendo sus sentimientos y sus fuerzas para que el milagro de la redención universal se realice.

España, que en febrero de 1936 había dado la victoria al Frente Popular, representaba para el poeta el nacimiento de esa posible solución. En un acto electoral, el pueblo había salvado la paz nacional y recobrado al mismo tiempo sus soberanos derechos. La República era así algo definido que señalaba el nacimiento de un mundo nuevo con el que nacía también un nuevo hombre, socializado, dedicado al servicio de su colectividad, dispuesto en todo momento al sacrificio. Era el bolchevique que había conocido en la Unión Soviética, y era también el voluntario que ahora venía a luchar por España, convertida simbólicamente en una tabla votiva sobre la cual oficiaba su sacrificio el hombre. Sobre el campo están los mártires: el proletario, el campesino, el guerrero; si el poeta se acerca a ellos, lo hace más como un profeta que anuncia los frutos del sacrificio que como acusador de calamidades:

> ¡Constructores
> agrícolas, civiles y guerreros,
> de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
> que vosotros haríais la luz, entornando
> con la muerte vuestros ojos;

[6] *J. Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo *(México, Siglo XXI Editores, 1970), p. 306.*

que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro,
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro!

(I, «Himno a los voluntarios...»)

A través de la palabra poética se transparenta de esta manera el hondo significado del sacrificio humano en aras de la República, del que resulta la preservación de un mundo nuevo, la preparación de una sociedad en la que el amor será condición de todos, y en la cual un caos milagroso cambiará el orden de las cosas:

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!

(I, «Himno a los voluntarios...»)

Pero es evidente que la culpabilidad antigua de Vallejo sigue acosándolo. Se manifiesta ahora, a través de su yo poético, al sentirse incapacitado para dar más de sí mismo en la lucha que lleva a cabo su amigo el obrero, el otro hombre, y no puede menos que disculparse: «¡Obrero, salvador, redentor nuestro, / perdónanos, hermano, nuestras deudas!» (I, Himno a los voluntarios...»). En España se trata, según la intuición vallejiana de una lucha entre el Bien y el Mal. Si el Bien triunfa, el ideal social que en su mente ha venido madurando no será una utopía; pero para que esto suceda lo más importante es que el hombre se recobre a sí mismo, encontrando al otro, y que unidos en la lucha hundan el Mal hasta sus raíces, salvándose de esta forma el ente consciente de una función material coordinada con un espíritu:

¡Extremeño, dejásteme
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

(II, «Batallas»)

En el decisivo momento de la lucha, lo más urgente es la humanización del individuo y del universo. A partir del hombre, y llegando a los más simples elementos, se adquirirá la conciencia colectiva, la balanza cósmica se emparejará. El obrero, antes que obrero es hombre; el voluntario italiano, soviético, del sur o del norte, antes que todo representa al hombre. Y la muerte de la madre Rosenda, del viejo Adán, del sabio,

del barbero, del mendigo, de la enfermera o del sacerdote, antes que cualquier otra cosa indica que están matando a ese hombre. Es necesario entonces adoptar una posición defensiva contra el Mal que a cada momento hace mayores estragos. Es imprescindible combatir la muerte a fin de ganar la vida:

¡Voluntarios,
Por la vida, por los buenos, matad
a la muerte, matad a los malos! [7]
(I, «Himno a los voluntarios...»)

La muerte había preocupado siempre a Vallejo quien, desde el comienzo de su labor poética, reveló su inquietud por descifrar tal misterio. Veía en el tiempo, tal como Quevedo, «ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» (I, «Himno a los voluntarios...»), un correr constante hacia la muerte. Vida y muerte resultaban por lo tanto inseparables, dos opuestos que mediante un hilo mágico se unían, identificándose trágicamente. [8] Pero frente al drama de la Guerra Civil el poeta peruano ha decidido robarle un tramo a la muerte. No es que haya dejado de pensar que constantemente —por el mismo hecho de existir— el hombre la lleva a cuestas, sino que al prever mesiánicamente la existencia de una futura armonía cósmica ve en la derrota a la muerte una prolongación de su esperanza. [9] En el poema V, «Imagen española de la muerte», la imagen a que se refiere el título es una viajera abominable que acompaña la sombra de cada hombre. Pero el hablante lírico no se contenta con exponer la amenaza sino que señala un duro deseo de combatirla. La muerte, por un momento, se ha hecho algo concreto: camina en la forma del hombre enemigo, centellea en la hoja del cuchillo moro, se esconde al pie de los tanques:

¡Llamadla! Hay que seguirla
hasta el pie de los tanques enemigos,
que la muerte es un ser sido a la fuerza,
cuyo principio y fin llevo grabados
a la cabeza de mis ilusiones,
por mucho que ella corra el peligro corriente

[7] *En estos versos el poeta nos recuerda a Miguel Hernández, otro mártir de la palabra y del combate, cuando en medio de una exaltación emocional semejante dijo: «Es preciso matar para seguir viviendo», con lo que señalaba la necesidad del sacrificio (M. Hernández, «Canción del esposo soldado»,* Viento del pueblo, Obras Completas, *Buenos Aires, Losada, 1960, p. 302).*

[8] *Recordemos los versos iniciales del primer libro de Vallejo,* Los heraldos negros *(1918): «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / ... Serán los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la Muerte.»* (Obra poética completa, *p. 51). La idea que aquí nace se desarrollará a lo largo de toda la obra vallejiana. Sobre la influencia de Quevedo en Vallejo y las diferencias que median entre los dos ante el concepto de la muerte véase, por ejemplo, Giuseppe Bellini,* Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges *(New York, Eliseo Torres, 1976). También, A. Ferrari, «La existencia y la muerte», en* Aproximaciones a César Vallejo, *1, Simposio dirigido por A. Flores (New York, L. A. Publishing Co., 1971), pp. 317-333.*

[9] *Esta última idea es sumamente importante si se quiere establecer la diferencia. Antes, Vallejo daba todo por perdido; sin embargo, al orientar su ideología en una línea marxista, su actitud cambia: el mundo puede ser bueno o malo, según nosotros lo hagamos. La sociedad universal está corrupta, es cierto, pero está en la buena voluntad de cada hombre crear patrias nuevas. La solución está, pues, en crear una nueva conciencia, y la vida es entonces una necesidad. No queremos decir que éste sea el credo de la teoría marxista; simplemente estamos convencidos de que fue así cómo lo entendió el poeta peruano.*

que tú sabes
y que haga como que hace que me ignora.
(V, «Imagen española de la muerte»)

Pero es vivir lo que más interesa ahora. De aquí que convencido de su misión entre seres que, como él, padecen toda suerte de pesares, el yo poético vallejiano señale, al abandonar su muerte, la más completa solidaridad con aquellos que se han impuesto la tarea de ganar a fuerza de arrojo un nuevo género de vida:

Vamos, pues, compañero;
nos espera tu sombra apercibida,
nos espera tu sombra acuartelada,
mediodía capitán, noche soldado raso...
Por eso, al referirme a esta agonía,
aléjome de mí gritando fuerte:
¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.
(X, «Invierno en la batalla de Teruel»)

Triunfar sobre la muerte, pues, no equivale a una prolongación de la existencia individual, sino a la eternización de un principio común: la búsqueda de una inmortalidad colectiva basada en los ideales más simples de las masas. Como bien anota Américo Ferrari, [10] Vallejo ha transformado «uno» en «todos». Anteriormente, es cierto, también ha dirigido su palabra de consuelo al hombre, pero siempre éste llevaba el sello de una resignación fatalista. Ahora —y creemos que esto es lo que la actitud del poeta debe al marxismo— ve una esperanza más allá de la presente agonía.

Si, como ya hemos dicho, *España, aparta de mí este cáliz* se salva del simple acento político, se debe indudablemente al hecho de ser un discurso poético dirigido directamente al hombre, sin que medien diferencias de ningún tipo. La lucha en España es desastrosa para todos; pero reducirla al aspecto mecánico de destapar una granada, apretar un gatillo, o encender un taco de dinamita, limita en forma considerable el significado del conflicto. Para Vallejo es evidente que en España agoniza algo diferente; algo que no lo dicen ni el tanque ni el rifle; algo que no puede confundirse con las bombas. Allí agoniza la naturaleza misma del individuo. Y cuando éste pelea, castiga con pedazos de su cuerpo, con su más recóndito elemento, como amparándose en su más grande factor defensivo. Pedro Rojas, ferroviario de profesión, es padre y marido a la vez. Pero antes que nada Pedro es un individuo. Por eso, cuando lo matan, los asesinos destruyen esa individualidad matando al mismo tiempo a Pedro y al hombre:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
(III)

Este guerrero ha muerto humanamente. Sobre su pecho no han encontrado medallas al valor o a su fe en el gobierno; han encontrado simplemente una cuchara, símbolo

[10] *Véase A. Ferrari,* César Vallejo. Trajectoire du Poète *(París, Editions Seghers, 1967), pp. 45-46.*

de la vitalidad que muy adentro llevaba. Con ella indicaba que comía, que alimentaba sus fuerzas para llegar al día siguiente porque creía en la vida. Y era tanta la que en él llevaba que, aún después de muerto, alcanza a romper el aire con su grito de combate.[11] Ernesto Zúñiga y Ramón Collar también estaban llenos de vida. Ernesto se desplomó de espaldas sobre la tierra, único trono que conoció su heroísmo. Pero en silencio, desde el fondo de su sepultura, desde el simple zapato donde empezaba su estatura, el guerrero seguía escuchando el latir de la batalla. Ramón Collar, por su parte, es un campesino que debió dejar sola a su familia para defender Madrid en el campo de batalla. A él se dirige el hablante lírico en tono de mucha confianza, producto del conocimiento integral que tiene del héroe:

¡Ramón Collar, yuntero
y soldado hasta yerno de tu suegro,
marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!
Ramón de pena, tú, Collar valiente,
paladín de Madrid y por cojones; Ramonete,
aquí,
los tuyos piensan mucho en tu peinado!

(VIII)

No hay duda de que la figura de Ramón Collar se presenta en la visión del poeta como la de un nuevo Cristo, redentor de los sufrimientos humanos. No en vano se le invoca como al «hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!». En la primera estrofa del poema hay también una clave para la proyección religiosa conscientemente creada: «en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas, en Madrid,». Recordemos que el número siete conlleva en la tradición católica una significación especial (son siete los Pecados Capitales, las Obras de Misericordia se dividen en dos grupos: siete «espirituales» y siete «corporales»; son siete los dolores que pasó la Virgen, etc.). Más adelante cuando el hablante dice:

¡Te diré que han comido aquí tu carne,
sin saberlo,
tu pecho, sin saberlo,
tu pie;
pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!

(VIII)

hace más evidente la idea del holocausto: el mártir del nuevo Gólgota ha sido sacrificado, pero la senda abierta con su ejemplo es seguida a su vez por muchos otros.

La visión simbólico-religiosa vallejiana alcanza su momento culminante en el poema «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», donde el lector descubre un tono característico de oración sagrada.[12] El hablante, oficiante riguroso, se inclina ante el al-

[11] *En su artículo «Vallejo: La poética de la subversión» Julio Ortega aporta esta aclaración importante: «la historia de Pedro Rojas (...) funde a un sujeto de la cultura popular sublevada en el drama de la escritura. La incorrección gramatical de la escritura de Pedro supone la ocupación del lenguaje por un sentido mayor que su mera corrección. Escribir con el dedo sugiere, además, una escritura natural y escribir en el aire, una escritura cósmica.» (J. Ortega, «Vallejo: La poética de la subversión»,* Hispanic Review, *núm. 50 (1982), p. 273.)*

[12] *Para una mejor idea de esa visión véase, por ejemplo, E. Chirinos Soto,* César Vallejo poeta cristiano y metafísico *(Lima, Editorial Jurídica, 1969).*

tar y ofrece una letanía de amor y esperanza al sacrificio español. Nuevamente un elemento de connotación especial, el polvo,[13] surge en el poema, y a éste se dirige el ofrecimiento:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

(XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango»)

Como el polvo significa simbólicamente la sustancia más íntima del hombre, es preciso que se salve. Es entonces cuando el hablante pone su esperanza en Dios quien es en último caso el único que puede realizar el milagro: «Dios te salve, te guíe y te dé alas, / padre polvo que vas al futuro» (XIII, «Redoble...»).

Se acerca el final de su grito poético, y si algo pesa en el alma de César Vallejo es la incertidumbre en el futuro de España. Tantas cosas suceden al mismo tiempo, tantos intereses están mezclados, que en su visión, presintiendo días amargos, llama la atención de la tierra en que se lucha, advirtiéndole el peligro que la amenaza e invitándola a prepararse: «¡Cuídate, España, de tu propia España!» (XIV). La lucha no es fácilmente divisible en los bandos nacionalista y republicano, hay más que esto y Vallejo lo sabe. En las calles se pelea con coraje, con inigualable decisión; pero hay también quienes pelean solamente desde un escritorio: son la burocracia del conflicto en cuyos despachos se arma y desarma de mil maneras lo que sucederá en el minuto siguiente; son los redentores verdaderos o falsos, peligrosos en su celo, en sus pasiones, en su llamado amor a la patria:

¡Cuídate, España, de tu propia España!
¡Cuídate de la hoz sin el martillo,
cuídate del martillo sin la hoz!
¡Cuídate de la víctima apesar suyo,
del verdugo apesar suyo
y del indiferente apesar suyo!

(XIV)

Aunque Vallejo lamentablemente no vivió lo suficiente para conocer lo que vendría después de la guerra, su intuición poética le permitió profetizar la serie de incontables calamidades que esperaban a España. El no veía posible el triunfo de la República; pensaba que sólo un milagro podría salvarla, y ser testigo de tan triste realidad lo sumergía en una pena incontrolable. De ahí que, como Cristo invocando al Padre en el Huerto de los Olivos, su yo poético exclame ahora en un ruego final: «¡España, aparta de mí este

[13] Dentro de la conciencia cristiana, Dios creó al hombre de barro y a la primera mujer la formó de una costilla del hombre. La tierra, pues, es sustancia esencial en la primera creatura, y por lo mismo adquiere significado trascendental en relación con su naturaleza. Cuando, puestos en el Paraíso Terrenal, la primera pareja pecó, Dios amonestó así a Adán: «Porque escuchaste la voz de tu esposa y te pusiste a comer del árbol respecto del cual te di este mandato: "¡No debes comer de él!", maldito está el suelo por tu causa. Con dolor comerás su producto todos los días de tu vida. Y espinos y cardos haré crecer para ti, y tienes que comer la vegetación del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado. Porque polvo eres y a polvo volverás», Génesis, 3:17. De este castigo se resintió Vallejo, y pensó que ese polvo a que estaba condenado era precisamente la salvación: la mejor jugada del hombre al juicio divino.

cáliz!». La derrota está cerca, aunque el poeta se obstina en verla como simple presentimiento:

> Si cae —digo, es un decir— si cae
> España, de la tierra para abajo,
> niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
> ¡cómo va a castigar el año al mes!
> ¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
> en palote el diptongo, la medalla en llanto!
> ¡Cómo va el corderillo a continuar
> atado por la pata al gran tintero!
> ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
> hasta la letra en que nació la pena!
>
> (XV, «España, aparta de mí este cáliz»)

Su angustia va dirigida a los niños, que representan la semilla con que se siembra el futuro de un pueblo. Y si sucumbe la República esta semilla no germinará, el biológico proceso del crecimiento se detendrá, y el único movimiento posible será el retroceso a la ignorancia primitiva, a la primera letra.

Sabemos que Vallejo había presenciado el nacimiento de la Segunda República. Si como queda señalado por sus contribuciones periodísticas de aquellos días había en él una verdadera inquietud política, es indudable que siguió con sumo interés el curso del nuevo sistema. Ahora bien, si por una parte la República representaba un intento de acercamiento al estado social soñado por el poeta, éste imponía la realidad al sueño y debió advertir el caos que desde un comienzo reinó. La República —por innumerables razones que no cabe destacar aquí— no pudo dar lo que de ella se esperaba,[14] pero en la conciencia de quienes deseaban una sociedad diferente el nuevo sistema se convirtió en un noble símbolo que merecía ser defendido a toda costa. Cada uno lo entendió a su manera y Vallejo hizo lo mismo. En España no luchaban solamente el antiguo y el nuevo régimen por imponerse el uno al otro, en España agonizaba el hombre. Y como la República era el símbolo de una posible reivindicación de los valores humanos, interesaba que humanamente se salvara. El testimonio poético de Vallejo responde así al sentimiento de un hijo que presencia el sacrificio materno, incapaz de evitarlo. Su solidaridad, por lo tanto, no se queda en el plano elemental de lo político sino que se eleva a una dimensión más alta en que la lucha simboliza toda una agonía universal. Es dentro de este nivel donde se mueven las emociones del poeta, su temple de ánimo, y es éste el nivel en que el lector tiene que colocarse para entender el contenido del libro en su totalidad. Veamos a continuación cómo se logra en la escritura ese equilibrio comunicativo.

[14] *No está de más recordar aquí las palabras de un historiador del conflicto: «La República, que bien pudo ofrecer aquel "sugestivo sistema de vida común" propugnado por uno de sus fautores, se hizo imposible por el egoísmo sectario de todos los que, de grado o por fuerza, se agolpaban bajo su bandera... Los que no se le oponían cerradamente la querían solamente para utilizarla... nadie estaba sin pecado, nadie podía tirar con justicia la primera piedra... porque desde el primer día habían comenzado a volar todas las piedras.» (R. de la Cierva,* Historia de la guerra civil española, *p. 146.)*

Estructura del discurso

Cada poema de *España, aparta de mí este cáliz* es el desarrollo completo de un momento emocional determinado al que corresponde una arquitectura bien elaborada, con lo que resulta entre el hablante lírico y el lector un verdadero circuito comunicativo. El primero es el punto A, el segundo el punto B, y entre los dos queda extendida una línea de contacto con períodos representados en cada uno de los poemas:

Poema	Idea central
I	El hablante lírico rinde tributo al heroísmo de los voluntarios y presenta su caos personal al no ser capaz de igualarse a la acción de esos guerreros. Analiza el carácter humano del conflicto, presenta a los voluntarios como salvadores del universo, y los exhorta a continuar en su lucha.
II	El dato sobre la lucha se hace más preciso ahora, al ser referido a algunas batallas: Extremadura, Talavera, Guernica, Madrid, Bilbao, Santander y Málaga.
III	Ahora se trata de presentarle al lector un drama individual: Pedro Rojas = pérdida de una individualidad.
IV	Nuevo homenaje de respeto a quienes luchan por España. Esta vez los guerreros quedan enaltecidos por su miserable condición.
V	Punto de reflexión sobre la muerte y exhortación a una lucha decidida contra ella.
VI	Otro momento de tragedia individual: Ernesto Zúñiga.
VII	Reflexiones sobre la prolongada lucha en Gijón.
VIII	Otro caso de sufrimiento individual: Ramón Collar.
IX	Reflexiones frente al cadáver de un luchador muerto en la batalla de Toledo.
X	Más reflexiones sobre la guerra y la muerte, terminando el poema con un gesto en que el hablante abandona su sentimiento morboso ante la vida e invita al defensor republicano a no ceder en el combate.

Poema	Idea central
XI	El hablante reflexiona frente a otro cadáver.
XII	Aplicación fantástica de un principio de lucha: la unión hace la fuerza.
XIII	El hablante eleva una oración por la salvación del universo, representado en el polvo, y pide un futuro mejor.
XIV	Prevención a España
XV	La prevención anterior está justificada por el presentimiento de que España puede perecer, en cuyo caso la única salvación posible está en los niños —la semilla del futuro—, a quienes el hablante confía esa sagrada misión.

La importancia de la emoción en el puente comunicativo establecido obedece a que los puntos de contacto entre A y B se encuentran localizados en proporción directa a ésta. En este caso, si se quisiera trazar una trayectoria del recorrido, el punto inicial estaría en el poema I, ascendente a medida que se van verbalizando las emociones, suspendido o en reposo cuando el hablante lírico reflexiona sobre algún hecho, elevado al máximo en la oración que representa el poema XIII, con un descenso final en el poema XV, donde el presentimiento de la posible derrota trae un agotamiento inevitable. La línea queda entonces constituida por quince poemas (716 versos en total) que, según el número de versos en las diferentes estrofas, podemos clasificar en tres grupos. Al primero pertenecen los poemas XI y XIII, con sus versos repartidos equitativamente en las estrofas que presentan:

poema XI: 7 + 7

poema XIII: 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

A éstos denominaremos poemas regulares. Al segundo grupo pertenecen los poemas VI y XII que, sin ser completamente regulares en la disposición de sus versos, tienden a cierta simetría formal:

poema VI: 5 + 6 + 6 + 6 + 5

poema XII: 4 + 3 + 3 + 3 + 4

Estos son los semirregulares. En un tercer grupo están los que llamaremos irregulares por no señalar muestra alguna de uniformidad en la disposición de los versos. Aquí están todos los otros poemas, excepto el XIV que evade la clasificación por ser monoestrófico.

Si algo define la obra de Vallejo en su totalidad es el esfuerzo constante del poeta por encontrar un nivel de expresión por medio del cual verbalizar adecuadamente su experiencia. *España, aparta de mí este cáliz* no sólo es fiel a esta característica sino que es tal vez la obra de Vallejo en que la forma se perfecciona como vehículo de la intui-

ción. Un poema regular como el XIII, por ejemplo, mediante una secuencia de diez tercetos con versos decasílabos acentuados en 3.ª, 6.ª y 9.ª sílabas, y perfectamente bimembres, produce en el lector la sensación de solemnidad y reposo propia de los himnos sagrados. Si pensamos en cuál ha sido el propósito del hablante al expresar su emoción en ese orden, debemos aceptar que el resultado ha sido positivo. En el otro poema regular (formado por endecasílabos y dodecasílabos, con la presencia de un trisílabo en el verso 11) cada estrofa alcanza en su final un grado emocional ascendente que sirve al mismo tiempo para dar solidez a la forma externa. En la primera estrofa, mediante la seriación trimembre exclamativa de los versos 5, 6 y 7:

Le gritaron / su número: / pedazos.
Le gritaron / su amor: / ¡más le valiera!
Le gritaron / su bala: / ¡también muerta!

(XI)

y en la estrofa final mediante la seriación bimembre de los versos 13 y 14, con lo cual la emoción alcanza un eco mayor:

mas le auscultaron mentalmente, / ¡y fechas!
lloráronle al oído, / ¡y también fechas!

(XI)

El acierto en la elaboración externa del poema puede también observarse en un caso semirregular como «Masa», en que prevalecen los versos heptasílabos (solos o en combinaciones) y los endecasílabos (en una ocasión también combinados), y en el que la relación interestrófica queda reforzada por la inevitable participación del lector. Efectivamente, desde el comienzo de la lectura del poema el lector adopta una actitud semejante a la de quien escucha un cuento, es decir, los detalles de algún acontecimiento:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

(XII)

La comparación es válida considerando que, en el caso de un cuento («Cierto día, después de una gran batalla, en el campo se pudo observar que yacía un hombre muerto. Entonces, uno de los sobrevivientes se le acercó y le dijo al oído: ¡No mueras, hombre, ten en cuenta que yo te amo!, pero el cadáver no resucitó»), al no decir nada más el narrador, no hay duda de que el oyente queda insatisfecho pues su intuición le dice que algo ha quedado inconcluso; y si esto es todo, es un mal cuento. Esta es precisamente la suspensión de pensamiento que como lectores experimentamos al llegar al verso 4 de la estrofa anterior; o sea, intuimos que algo falta allí. Es aquí donde el hablante o narrador lírico apoya la continuidad de su historia:

Se le acercaron dos y repitiéronle:
....
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
....

Le rodearon millones de individuos,
....
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

(XII)

La emoción quedaba suspendida por el encadenamiento de los versos 4, 7, 10 y 13: «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo». Al llegar al verso 14 de la última estrofa, el «entonces» nos introduce ya a una conclusión. La emoción en la lectura aumenta rápidamente pues desconocemos el desenlace, y a continuación se satisface nuestra curiosidad con el inesperado final de la historia. Nuevamente la forma externa ha funcionado como un eficaz vehículo del pensamiento.

Tomemos ahora el poema IX, como ejemplo de un caso irregular, y descubriremos lo mismo. El discurso se inicia con dos oraciones enunciativas (la segunda es ampliación metafórica de la primera), que anuncian la experiencia que el hablante desea comunicar: «Un libro quedó al borde de su cintura muerta, / un libro retoñaba de su cadáver muerto.» (IX). A continuación, y en la misma estrofa, el relato empieza a tomar forma con una explicación circunstancial que espacialmente se desplaza entre quienes contemplaban el hecho («sudamos todos», IX, v. 5) y el sujeto de lo relatado («también sudaba de tristeza el muerto», IX, v. 7). Ha terminado la primera estrofa y nuestra atención busca una razón que justifique el hecho fantástico de que un libro retoñe de un cadáver. La estrofa siguiente, en sus dos versos, parece que nos va a dar la respuesta; pero no, sólo nos informa más sobre lo circunstancial: lo que sucedió, tuvo lugar en la batalla de Toledo. Ahora notamos que el «libro» es más que nada un *leit motiv*. Seguimos a la estrofa tercera y vemos lo que el libro significa:

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.

(IX)

La idea central vuelve a repetirse en los cuatro versos finales de esta estrofa: se trata de un libro que se quedó al borde de la tumba de un hombre purificando así el acto de su muerte. Llegamos a la estrofa final donde la idea central es reiterada:

y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoñó del cadáver ex abrupto.

(IX)

Los datos del relato se introducen en la primera estrofa y se amplían en la tercera. La segunda y cuarta estrofas son puntos de refuerzo de la idea central contenida en el poema. Todo está claro, y el dato que buscábamos (¿cómo retoñó este libro de un cadáver?) no nos interesa más, porque ésta es una parte metafórica secundaria en el contexto del poema.

En el punto B del circuito comunicativo a que nos hemos referido, la comprensión se facilita por el orden externo en que las ideas llegan desde su punto de origen. El hablante parte de un impulso interior, de inmediato selecciona y dispone los elementos

que verbalizarán la idea según la secuencia que vaya ordenando el pensamiento creador. En todo esto, sin embargo, hemos hablado esencialmente de un plano formal externo ya que si consideramos la unidad esencial, o sea el verso, encontraremos allí secuencias silábicas y sonoras que irán ordenando las otras piezas del poema. Por lo tanto se puede hablar también de una forma interna, correspondiente al ritmo,[15] y que tal como la anterior es igualmente determinada por el factor emotivo.

Vínculo sintacticomunicativo

En su definición más simple, sintaxis es la combinación de los diferentes elementos funcionales del discurso (sujeto, objeto, atributo, etc.), que ordenados en una secuencia significativa conforman objetivamente una expresión. Sin embargo, lo que aparentemente es fácil de definir es difícil de aplicar como método de análisis estilístico por la naturaleza misma del lenguaje, pues lo que para una persona puede ser orden «normal» del discurso, para otra —por factores que van más allá de lo simplemente lingüístico— puede no serlo. Si esta dificultad se da con relación a la cadena hablada, puede pensarse cuán difícil será determinar tal aspecto en su representación escrita; más exactamente en un poema, donde muchos elementos son intensificados por la intuición afectiva del hablante. Siendo imposible referirnos aquí a todos los aspectos sintácticos de *España, aparta de mí este cáliz,* anotaremos sólo aquellas tendencias que se presentan más a menudo y que tienen un valor altamente expresivo.

La emoción poética en *España, aparta de mí este cáliz* al desplazarse rítmicamente va señalando un orden para las palabras, lo que equivale a decir que entre la expresión y el contenido hay un vínculo sintáctico. Nuestro comentario atiende al orden y vinculación de las unidades significantes en el discurso del hablante en estos poemas, y lo haremos sólo sobre el texto de la primera estrofa del poema «Himno a los voluntarios de la República». Sin embargo, siempre que sea posible incluiremos entre corchetes ejemplos semejantes extraídos de otros poemas:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar

[15] *Así como la emoción es el factor determinante de la forma externa del poema, también lo es —y con mayor razón— de su aspecto rítmico. La absoluta regularidad métrica no es una característica de* España, aparta de mí este cáliz *(el único caso en que se da es en el poema XIII). Lo que sí es posible afirmar es que estos poemas están formados por combinaciones de versos regulados métricamente, cuyo único elemento nivelador es la descarga continuada de las emociones del hablante. Junto a las combinaciones acentuales y silábicas, las unidades intuitivas se ordenan de verso a verso, y de estrofa a estrofa, mediante hilaciones externas de valor rítmico tales como los encabalgamientos sintácticos, las anáforas y reiteraciones, el «tema con variaciones», las enumeraciones o ritmo en cadena, y las seriaciones sindéticas o asindéticas. Los límites del presente trabajo no nos permiten abordar cada uno de estos mecanismos, materia de un estudio más extenso.*

el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra al animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no caber entre mis manos tu largo rato extático
quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!

(I, «Himno a los voluntarios...»)

El poema se inicia con un vocativo: «Voluntario de España,...» en el que notamos una forma adjetiva compuesta (preposición + sustantivo) con lo que el poeta está indicando un llamamiento de la atención al país en conflicto; hubiera sido menos intenso decir: «Voluntario español». La presencia del vocativo es importante no sólo en el contexto de este primer poema sino en la totalidad de la obra. Este, sin duda, es el signo más revelador del nivel comunicativo alcanzado por el poeta peruano en este momento. Colocado como piedra inicial de este poema, y por consiguiente del libro, nos está diciendo que Vallejo al escribir estos versos ha tenido en mente la parte B del circuito comunicativo señalado. [De aquí la frecuencia con que aparecen las formas vocativas a lo largo del libro: «Proletario que mueres de universo, ...» (I), «Constructores/agrícolas, civiles y guerreros,» (I), «Hombre de Extremadura,» (II), «Herido y muerto, hermano,» (VI), «Varios días el aire, compañero,» (VII), «Aquí, / Ramón Collar, / prosigue tu familia soga a soga,» (VIII), «Tú lo hueles, compañero, perfectamente,» (X), «Padre polvo, sudario del pueblo,» (XIII), «¡Cuídate, España, de tu propia España!» (XIV), «Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir—» (XV).] A continuación, en el verso 1 y hasta la mitad del verso 2, tenemos una aposición nominal del mismo orden (sustantivo + adjetivo), aunque la forma adjetiva es más sorprendente: «de huesos fidedignos...». Como no podemos aceptar que «fidedignos» se refiera exactamente a «huesos», vemos claramente una sinécdoque: la parte por el todo; o sea que no es un hombre que tiene una estructura ósea digna de fe sino que él, en su totalidad, es digno de que se le tenga fe. [La sinécdoque es un tropo frecuente en estos poemas: «qué jamás tan efímero, tu espalda! / qué siempre tan cambiante, tu perfil!» (I), «los tuyos piensan mucho en tu peinado!» (VIII).] Pero no hay duda de que el efecto mayor del verso se logra con la adjetivación de «huesos», que equivale a una racionalización de lo irracional. Es decir, el hablante dota a un elemento irracional de una facultad propia o aplicable al hombre. [Veámoslo en otros casos: «y los muertos inmortales, / de *vigilantes huesos* y hombro eterno, de las tumbas, ...» (II), «Varios días *el mal / moviliza sus órbitas, se abstiene, / paraliza sus ojos* escuchándolos.» (VII), «¡cómo *va a castigar el año al mes!*» (XV).] En la segunda mitad del verso 2 y hasta la primera coma del verso 4 hay una yuxtaposición, que en el plano significativo constituye una oposición: el corazón del miliciano «marcha a morir» y «marcha a matar». La impresión que recibe el lector es la de que la primera imagen (segunda mitad del verso 2) se le adelantó al poeta; pero ésta es sólo una impresión que no altera el sentido pues la yuxtaposición oracional-temporal queda bien clara: cuando el corazón (nuevamente una sinécdoque)

se dirige a morir —la coma indica la yuxtaposición— y a matar (elipsis, en la segunda oración yuxtapuesta), lo hace (en seguida el complemento circunstancial de modo): «con su agonía / mundial». De nuevo estamos frente a una adjetivación que sorprende a primera vista, pero ya contagiado el lector por la resonancia inicial («Voluntario de España...») nota que aquí el hablante va más lejos aún, universaliza el dolor. [Vallejo, lo vimos anteriormente, ve el dolor de España como símbolo del dolor universal; de aquí que todo en la lucha se eleve a este nivel: «¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza / de tu pecho universal!» (I), «ganando por las malas, / ganando en español toda la tierra,...» (II), «Los mendigos pelean por España, / mendigando en París, en Roma, en Praga / y refrendando así, con mano gótica, rogante, / los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva York, en Méjico.» (IV).]

En el verso 4 comienza una expresión de disturbio que pertenecería más a lo coloquial que a lo poético: «no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme; ...». La angustia individual del yo poético se manifiesta así, mediante la duda («no sé»); el adverbio «verdaderamente» permite notar el esfuerzo interno del hablante por comprender lo que ocurre. Después del punto y coma en el verso 5 se inicia una enumeración verbal desarticulada por un anacoluto: «corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo,» (hasta aquí correcta pues el sujeto oracional es *yo),* pero en seguida aparecen «apagan». Naturalmente, el lector se sorprende con tal irregularidad, pero inmediatamente recuerda aquel «no sé verdaderamente» caótico del verso 4, con lo que el sentido se ve salvado por el momento. Al final del verso 6 la enumeración prosigue, pero ahora se trata de oraciones completas: «digo a mi pecho que acabe, al bien, que venga, / y quiero desgraciarme». Las dos primeras están yuxtapuestas (elipsis verbal en la segunda) y ambas son enunciativas. Por fin, al llegar a la tercera oración (v. 8) podemos tener la impresión de estar frente a una coordinación anómala por ser ésta una oración desiderativa; pero una lectura atenta nos indica que no hay tal irregularidad: la última es una consecutiva (la entonación en la lectura ayuda a descubrirlo), por lo tanto el curso del discurso no ha sufrido en su claridad.

Los versos anteriores han dado una idea clara tanto de la angustia como de la duda que frente al conflicto atormentan al hablante. Ahora, en el verso 9, éste acude a otra adjetivación brusca: «frente impersonal». [Esta forma de adjetivación es frecuente en *España, aparta de mí este cáliz* y puede corresponder, como ya se indicó, al deseo de expresar la totalidad mediante una parte: «y beberán en nombre / de vuestras gargantas infaustas» (I); al deseo de racionalizar lo irracional: «y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.» (IV), «Varios días orando con sudor desnudo» (VII); o sencillamente responde a una intensificación objetiva de cierta cualidad: «es la gracia metálica del agua» (X) donde el brillo o reflejo del agua bajo los rayos del sol queda expresado más firmemente por su similitud metálica.] El significado del verso 9 se entiende mejor si se conecta esa idea con la siguiente: «hasta tocar / el vaso de la sangre». Queda claro entonces que el hablante en signo de respeto se descubre la frente que, por mimetismo emocional, no es su frente sino la frente del universo (recordemos la «agonía mundial» del verso 3). Es, pues, un homenaje que llega hasta el punto más profundo del sentimiento: «el vaso de la sangre» (no olvidemos la afición que tomó César Vallejo por el uso de la terminología clínica). Luego, el hablante se detiene en el gesto de respeto

con que ha simbolizado un tributo universal y regresa a su caos personal, manifestado de manera irracional. Expresa su deseo de libertad, de tomar acción en la lucha (a esto se refiere «mi tamaño»), y siente las ataduras de ese otro animal que vive en él: sus instintos que unas veces lo impulsan a querer luchar y otras lo llenan de duda, de pánico; es decir, lo esclavizan. Ese es el animal que cae en «caídas de arquitecto» (armonía geométrico-metafórica de la caída), y con tales caídas ese animal se honra, y honra al ser que lo contiene (la versión original, según lo indica la edición con facsímiles de F. Moncloa, «con las que se honra *el* animal que me honra», facilita nuestra apreciación). En el verso 14, el elemento animal-irracional-instintivo del hablante lírico quiere rebelarse; pero en el verso siguiente («humea ante mi tumba la alegría») se siente completamente vencido por esa otra fuerza superior a él, y se nos presenta ya desde su tumba, donde la alegría —evidente sarcasmo vallejiano— se levanta a manera de humo. Otra imagen cargada de ironía, pues ese humo parece indicar aquí un homenaje.

Pero el verso 15 sí presenta un trastoque en la secuencia de las ideas ya que la conjunción «y» da la sensación de que el yo poético seguirá hablándonos de su angustia (al nivel de su muerte, o de su tumba ya manifestada), pero no sucede así, porque esa «y» introduce realmente la oración coordinada del verso 20: «quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza!», cuya subordinada es a su vez: «al no caber entre mis manos tu largo rato extático». Por lo tanto la continuación del verso 15, más los versos 16, 17 y 18, operan a manera de anacoluto ya que precisamente cuando menos lo esperábamos el pensamiento toma otra dirección. Pero nótese que con este paso rápido de un plano a otro el hablante ha intensificado la idea del caos que antes ha presentado: «otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame / desde mi piedra en blanco», con lo que indica que quiere quedarse allí en su tumba, estático, sin compañía, sin compasión: «déjame, / solo,», indicando también que quiere que se le deje en su condición animal (de aquí que diga «cuadrumano»), para luego añadir esa idea angustiosa proporcionada por el espacio mismo que habita: «más acá, mucho más lejos»; otra de las tantas oposiciones funcionales de que se vale el hablante para dar intensidad a una imagen emocional. El sentido de los tres versos finales está claro: la grandeza del voluntario es tal que se prolonga hasta lo no alcanzable. En un acto de autodestrucción final el hablante lírico opone su pequeñez disfrazada de algo decoroso (ya hemos hecho referencia al tono sarcástico del discurso en otros momentos) al heroísmo del voluntario republicano, simbolizado en su espada, su «rapidez de doble filo», el arma con que lucha.

El poema continúa y serían innumerables las observaciones que podríamos hacerle. Nuestro propósito, sin embargo, ha sido únicamente demostrar cómo, a pesar de ciertas alteraciones típicas en su procedimiento, Vallejo alcanza en *España, aparta de mí este cáliz* un sorprendente nivel comunicativo. Hay ciertos tropiezos en la lectura del libro pero son superables, y sobre todo son el reflejo inmediato del temple de ánimo del poeta quien ahora habla explícitamente con otro sujeto. Lo demás es consecuencia: todos los poemas son un pensamiento individualmente bien desarrollado, ajustándose el equilibrio sintáctico a las necesidades de un discurso cuyo propósito esencial ha sido comunicar una realidad horrorosamente verbalizable.

Teobaldo A. Noriega



GENERALITAT DE CATALUNYA

CONSELLERIA DE DEFENSA

MILICIES ANTIFEIXISTES

DELEGACIO GENERAL

Esta autorización se hace extensiva para viajar por VALENCIA.

SE AUTORIZA la libre circulación del camarada CESAR VALLEJO, por toda Cataluña, excepto fronteras y zonas de guerra, en misión informativa para las oficinas de propaganda de la Embajada de España en Francia.

Esperamos no le pongan impedimento alguno antes al contrario se le den toda clase de facilidades.

Barcelona 25 de Dbre. del 1.936

CONSEJERIA DE DEFENSA

MILICIAS ANTIFASCISTAS DE CATALUÑA



España, aparta de mí este cáliz
El signo poético como signo ideológico

El artista es, inevitablemente, un sujeto político.
C. Vallejo

I. Introducción

No hay textos neutrales frente a la Historia. Toda práctica significante [1] se interconecta con la *logosfera* (contexto de los lenguajes en que se mueve, de los que se nutre, cuyo[s] código[s] transgrede, etc.),[2] con la estructura paragramática del discurso literario y la *intertextualidad.*[3] Los *neólogos*[4] vallejianos irrumpen con fuerza inusitada en medio de unos códigos poéticos afectados de esclerosis; subvierten toda una retórica intencional altamente desemiotizada; y hacen de la lengua surreal-vanguardista una semiosis[5] revolucionaria cuyo ideolecto se convierte en una jerga escasamente cabalística pero de formidable transparencia ideológica. Las dicotomías taxonómicas entre lo noético (lo conceptual) y lo patético (lo afectivo),[6] o entre el momento heroico y el momento cínico,[7] quedan neutralizados en ese lenguaje rupturista, nulamente acomodaticio, polisémico y connotativo, origen de tantas incomprensiones o desvaríos críticos.[8]

Si «la información temática de una obra literaria se encuentra casi siempre condicionada por las líneas de fuerzas históricas e ideológicas que dominan el período en que se inserta»,[9] las relaciones entre el texto y la realidad no son isomórficas, de puro re-

[1] Cfr. *J. Kristeva (1974).*

[2] Cfr. *R. Barthes et alii (1975), p. 11.*

[3] *J. Kristeva (1974), pp. 59-60, define así el concepto de intertextualidad: «Le terme d'*intertextualité *désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre».* Cfr., *complementariamente,* Poétique *(1976).*

[4] *Empleamos dicha denominación en el sentido que le confiere W. Mignolo (1978), pp. 182-183, aunque generalizando su función. Para la importancia de los neologismos en la poesía de Vallejo,* vid. *Meo Zilio, G. (1967). Como indica W. Mignolo,* op. cit., *p. 184, «el neologismo, en su función textual, no puede ser explicado sólo por su estructura sino que debe ser inscrito en cierta metalengua de las "estéticas de vanguardia"».*

[5] *W. A. Mignolo (1978), p. 67, define el proceso de semiotización en su doble aspecto: «conversión de estructuras del sistema primario en el sistema secundario y clasificación, en el interior de éste, de un subconjunto particularizado como literario».*

[6] *J. Cohen (1976), p. 413, llega a distinguir entre poesía/no poesía basándose en el dualismo semántico que opone dos tipos de sentido.*

[7] Cfr. E. *Sanguinetti (1972), p. 86: «el momento heroico patético (sustraer a las leyes del mercado) y el momento cínico (triunfar sobre la competencia en el mercado)».*

[8] *Remitimos, para todo ello, a la bibliografía general, por no ser éste el lugar más indicado para abundar en dicha cuestión.*

[9] *C. Reis (1979), p. 117.*

flejo analógico o mecánico, sino de transformación homológica [10] por cuanto el signo poético posee carácter polifónico y multiestrático: El texto sólo será descodificable por referencia a su estructura interna y por su relación con el macrotexto (la Historia).[11] Los mitos personales remiten, a la postre, a la iconocidad del *consciente* colectivo. Debajo del palimpsesto asoma la intertextualidad de una *koiné* de textos infinitos regidos por el *ideologema* [12] y la reescritura: Un escritor jamás es inocente.

España, aparta de mí este cáliz está redactada con la penuria (y la grandeza) de los testamentos ológrafos: Frente al axioma epistemológico generante de una poética del límite: («Yo no sé»: *Trilce, Los heraldos negros),* se alza un «Yo sé» (a partir de *Poemas humanos)* que religa el verbo poético con el decurso de las historias (en un sentido mítico) y de la Historia (óptica de las absolutizaciones totalizantes e hipostatizadoras). La disonancia hermética y/o misterizante (con los venerables ancestros Baudelaire —«Hay cierta gloria en no ser comprendido»—, Saint-John Perse, G. Benn o Montale —«Si el problema de la poesía consistiera en hacerse comprender, nadie escribiría versos»—, por citar ejemplos señeros) busca la bisemia (desterrando la univocidad del discurso lógico-intelectivo) como cobertura de un expresionismo estereofónico y multirreferencial. El lirismo moderno repudia los alardes descriptivistas, la sensiblería gesticulante y la linealidad sígnica en beneficio de los arcanos de una poesía de lo prerracional, lo automático, lo subconsciente y lo aleatorio.[13] Desde Mallarmé, la sintaxis poética amalgama lo disímil, lo antinómico y quiasmático, y convierte la catacresis y el oxímoron en los claudátors de su propia autonomía. No importa que el componente ideológico aparezca como un reducto extrasemiótico: La palabra se ahueca y se aconsonanta en su acomodación a ser reflejo del reflejo. La dialéctica del sinsentido (o del sentido pleno) sacrifica un orden e instituye sus propias normas de significación por completo ajenas a la posibilidad jurídica de ser descodificadas sin más. La jerga jeroglífica y el habla emblemática desechan la transparencia horaciana («ut pictura poesis») porque ahora prevalece el canon de Novalis («Toda palabra es un conjuro») como antítesis de una racionalidad senescente. Vallejo no es ninguna excepción: Toda su producción escrituraria (y no sólo poética) remite tanto al ontologismo de Mallarmé cuanto a la concepción de Baudelaire de la poesía como materialización del destino personal. El utopismo y el visionarismo del cholo Vallejo se europeizan (el inevitable adstrato aculturizador con el que universalizar el hiato mestizo) sin que ello suponga (todo lo contrario) desemantizar una mitología que se sustenta en el escepticismo de la filosofía filantrópica. El tragicismo radical vallejiano yuxtapone las vivencias biográficas (la suya es, de principio a fin, la trayectoria del héroe goethiano) con la sistemática depuración ideológica: Deudor de la egolatría de *Les fleurs du mal,* terminará por asumir su destino-en-la-Historia como una fatalidad cuajada de prevenciones. La catarsis del sufrimiento nunca, en él,

[10] Cfr. *L. Goldmann (1975).*

[11] *Para todos estos términos,* cfr. *J. Kristeva (1969 y 1974).*

[12] *J. Kristeva (1969), p. 114, da la siguiente definición de ideologema: «L'idéologéme est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'ètend tout au long de son trajet en lui donnant ces coordonées historiques et sociales».*

[13] *En palabras de H. Friederich (1974), p. 23: «Se trata de una expresión polifónica y autónoma de la pura subjetividad».*

desembocó en alharaca nihilista o en exhibicionismo más o menos catastrofista. Vallejo (que en todo momento piensa como un ilustrado) hace una interpretación escatológica de la Historia pero a partir de planteamientos marxistizantes (que no marxistas): Masa, solidaridad, proletariado, lucha de clases, opresores/oprimidos, salto cualitativo, fetiche del dinero, etc., son vocablos que nutren su lexicón pero no de un modo mecanicista o acrítico. Vallejo jamás logró superar el lastre populista y demofílico. La moral humanista siempre prevaleció sobre su nuevo credo político. Y *España...*, como oportunamente veremos, se apoya fundamentalmente en la antítesis y el oxímoron como figuras de rechazo. El Mal (siempre, en Vallejo, con mayúsculas) irrumpe en el mundo como un gólem, fuerza devastadora y ubicua que pierde todas sus adyacencias teológicas (y teóforas) para transformarse en un absoluto históricamente causado. A partir de este primer *mitema,* el satanismo/angelismo mitificantes y el pesimismo metafísico (omnipresente en sus producciones anteriores) se ven preteridos por el arrebato apostrófico, la exultación del himno, el lenguaje sálmico o la exacerbación de la oda. La cesura entre sujeto poético y yo empírico (que con Rimbaud había cristalizado en un sentimiento de deshumanización: «Mi superioridad consiste en que no tengo corazón») queda invalidada por la apertura de ese yo paralítico (y laberíntico) al mundo. La categoría ética y epistémica del *Otro* sustituye, en Vallejo, al autismo y el monologismo autorreferentes al imputar a la *praxis poética* una trascendencia política: *España...* es un largo monólogo cuyo hermetismo de primer grado reclama con urgencia un significado comunitario situado en las antípodas de un Saint-John Perse («No abras tu pecho al dolor»), por ejemplo. La concepción de Vallejo sigue siendo contraria a las celebraciones del idealismo romántico o del esteticismo espiritualista. Sus palabras «no son imágenes neutras de las cosas» [14] sino metáforas volitivas de una realidad en la que se ha instalado furtivamente la ley de la contradicción gracias a la cual la arbitrariedad sígnica se trueca en motivación para hacer de su poesía efusión órfico-oracular. El yo protagónico (imposible de ser amordazado o silenciado) entra en colisión con los *mitologemas* de la épica del proletariado militante, el Cuerpo como ícono de la barbarie y el Ojo que no sólo vigila sino que interpreta y sentencia. La apertura a la realidad más inmediata se traduce por imágenes materiales de arraigo y polimorfismos en todo caso vehiculados por la memoria y el afán de testimonialización. La cotidianeidad es, ahora, una enojosa inmanencia donde la anonimización (masas, héroes...), el gesto como un paradigma (Pedro Rojas...) o los motivos de la sangre o de la guerra no son más que catalizadores de la ignominia y la depredación. Como rapsoda, Vallejo miniaturiza para superlativizar. Con él, el claroscuro y el *sfumatto* expresionistas rebasan los límites de los nexos de la poesía aglomerativa y proteiforme (como sucede con *España en el corazón* de Neruda) para apoderarse de la metáfora hilozoísta de lo discursivo como epifanía de lo único. La mímesis del *analogon* cohesiona lo metafísico a lo mitológico porque el proceso de verosimilización aristotélico quiebra su monolitismo a costa de una polisemia que actúa como travestismo de segundo grado: Poiesis y referente histórico se imbrican sin llegar a fagocitarse recíprocamente. El verbo vallejiano opera como una linealidad mutante de grafos enriquecidos por un *continuum* de información sin que

[14] *S. Yurkievich (1984), p. 15.*

los criptogramas colisionen con el sentido denotativo de una realidad poliédrica. La imagen, esta vez, no vela la objetividad histórica sino que la asume y la ahonda desde el otro lado del espejo. Este lenguaje terminativo prescinde de lo anecdótico. Por completo ajeno a las psicofanías temporalistas schopenhauerianas (el tiempo ya no es una proyección mental), descarta los anacronismos para ritualizar la contemporaneidad (y sus múltiplos) en cuanto anonadamiento. De la duda escéptica, pasa a la verificación judiciaria con la que sacralizar los mitos de la epopeya del pueblo. La conciencia totalizante descarta, así, ciertas prácticas de la vanguardia (desde el azar objetivo al automatismo o la caotización del mundo) al seleccionar una perspectiva mitopoyética con la que aprehender una causalidad que no precisa de arquetipos sino de estratos antropológicos en nada concordes con la poética de lo fúnebre (relación fatal entre el hombre y el valor).[15] Razón tecnológica y razón política [16] confluyen en su afirmación del carácter racional de la irracionalidad, contaminada, esta última, de la pregnancia apocalíptico-homilética. En *España...*, Vallejo elabora sus definiciones hipnóticas como dictados que se comportan como exhortos por estar codificados según la norma de una sentimentalidad militante. Esta poesía-relato (prosificación de una lírica imprecatoria y tribunicia) responde a las exigencias de todo discurso iconotrópico.[17] Los *tropismos* vallejianos en *España...* participan de la acumulación reiterativa (figuras retóricas de la tautología y el pleonasmo) al ser la iteración el molde más indicado para que la redundancia martillee sobre toda querencia escapista o decorativista. En lugar de una metafísica del tiempo elegíaco,[18] Vallejo apuesta por la unidad dialéctica de sujeto y objeto pero sin incurrir en la mitologización de un Todo-fetiche y, sobre todo, negándose a compartir la perspectiva de juzgar la cotidianeidad *sub specie mortis.*[19]

En *España...*, los objetos abstractos de identificación (la positividad de estirpe marxista; la moral de clase; la función social del lenguaje en su expresión fático-conativa...) responden al diseño utópico que, progresivamente, deviene en ética universalista.[20] Vallejo mitologiza a los actantes de su epopeya por medio de tres mecanismos semánticos básicos: el éxtasis del recuerdo, el espacio del deseo y la polimorfia en el derrumbamiento de los valores burgueses.[21] El infierno metafísico de su etapa anterior (que llega hasta *Poemas humanos)* se extrapola ahora en términos de cataclismo cósmico, visión escatológica (con visos de un atenuado profetismo milenarista) y dialéctica entre el Yo (la interioridad) y el Otro (la exterioridad), cuya síntesis culminativa resuelve la *coincidentia oppositorum* y el dualismo Yo/Mundo.[22]

En *España...*, Vallejo recurre a las figuras totémicas (el cuerpo objetivado como espacialidad del sentimiento de anomia; los objetos metonímicos —corazón, ojo, paisaje,

15 Cfr. *G. Bataille (1977), p. 45.*

16 Cfr. *H. Marcuse (1981), p. 27.*

17 Cfr. *Th. Ziolkowski (1980).*

18 Cfr. *G. Bachelard (1982), p. 41.*

19 *Para estos conceptos,* cfr. *K. Kosik (1967), pp. 37, 71, 75, 103 y passim.*

20 Cfr. *J. Habermas (1981), pp. 27, 48 y 82.*

21 *Para esta terminología,* cfr. *R. Girard (1985), pp. 71, 78 y 232.*

22 *Característica, por otra parte, de la poesía moderna más significativa.* Cfr., *en tal sentido, Raymond, M. (1983).*

vestido, cartera, lápiz...—, que funcionan como emblemas de la petrificación; la clausura sémica; la escritura como liturgia de reconciliación con la Historia, etc.) porque hace suyo el principio de la *particidad* como base misma de la lógica productiva del texto.[23] Descartada la ideología del misterio estrictamente surrealista, el criptograma vallejiano cobra pleno sentido por referencia al *genotexto,* combinando la negación de lo orgiástico y la imagen apolínea de lo destructivo.[24] La metafísica del sufrimiento y la estética de lo trágico[25] entroncan con la doctrina hegeliana de la racionalidad de lo real en cuanto poesía oracular: Lo externo se hace imagen especular de lo interno pero en una línea radicalmente distinta a las alegorías de catástrofes (Spengler...). En Vallejo no es operativa la metáfora de la eternización del dolor (procedente del romanticismo de la desilusión que declara a cada individuo convicto de hecatombe moral)[26] ni la visión heideggereana del presente como el lugar de la impropiedad y la inautenticidad (o la caída): Vallejo se sitúa más allá de la rúbrica narcisista (el drama de Narciso es el peligro del Otro o del Objeto)[27] en cuanto que apadrina la reconciliación del Yo con el Mundo.

Sólo un análisis puntual de *España...* revelará los modos de producción estética de Vallejo.

II. Análisis de *España, aparta de mí este cáliz*[28]

2.1. *La hipóstasis del Sujeto y la visión mitologizante*

En «Himno a los voluntarios de la República»[29] la óptica dualista (con cierto lastre maniqueo) catapulta su particidad ética hacia una concepción sincrética. A lo largo de todo el poema, Bien/Mal (con sus expansiones sinonímicas: buenos/malos, justos/injustos, víctimas/victimarios...) actúa no como una fuerza estrictamente moral sino como categoremas míticos. El Bien y el Mal se resemantizan al verse reducidos a conceptos ormu-

[23] *J. C. Rodríguez (1974), p. 25, afirma: «la literatura [...] es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas».*

[24] Cfr. *W. Benjamin (1982), pp. 125 y 159.*

[25] *Dicha denominación pertenece a Th. Adorno (1983), p. 129.*

[26] *Son palabras de Th. Adorno (1969), p. 106.*

[27] Cfr. *el espléndido análisis del diseño narcisista en Rosolato, G. (1974), pp. 18-34.*

[28] *Para toda cita o referencia al texto, manejamos la edición de Francisco Martínez García (1987), Madrid, Ed. Castalia.*

[29] Cfr. *G. Meo Zilio (1960), especialmente pp. 145-193, donde el autor hace un análisis portentosamente sugestivo del poema desde una perspectiva spitzeriana. Como afirma en la p. 150, «Così l'intenzionalità ideologica lascia squisitamente il posto a valori spirituali più ampi». Complementariamente,* cfr. *R. Paoli (1975), pp. 347-372; J. Higgins (1975), pp. 292-294 y pp. 324-330, para quien (p. 292) el poema «se inspira en las profecías de Isaías»; y M. Gottlieb (1967), p. 197. A. Lora Risco (1965), p. 563, afirma: «Todas las dimensiones étnicas, políticas, sociales, ideológicas, han sido deliberadamente aniquiladas». A. Ferrari (1972),[1] p. 46, por su parte, sostiene: «El poeta nos sitúa directamente en el mundo del mito y del milagro, donde "sólo la muerte morirá"». Jean Franco (1984), p. 343 y pp. 346-351, traza una visión en profundidad sobre el libro, llegando a sostener (p. 343) que en el poema «el supremo crimen de los fascistas es destruir todo cuanto constituye expresión humana». A. Coyné (1968), p. 309, a su vez, dice que «la secuencia central del «Himno a los voluntarios de la República» apunta hacia una palingenesia que desborda cualquier porvenir histórico».*

zarimanianos, como actancias demiúrgicas y cosmogónicas en torno a las cuales el mundo (el Mundo) se dilacera en opósitos sólo reconciliables a través de un acto filantrópico que colisiona con un cierto adanismo primitivista. Aún así, el tono de la invectiva (contra los liberticidas) y del panegírico (fuerzas republicanas) no pierde fuerza. La sentimentalización de lo anecdótico requiere de una semántica de contrarios para interiorizar la exterioridad hasta su hipóstasis terminal (España = Paradigma). El arranque gnoseológico (*«no sé* verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme» ——→ «y, otra vez, *sin saber* qué hacer, sin nada») preludia (a partir del haz isotópico Saber/No-Saber) distintas oposiciones como forma vicaria del desgarramiento. La ignorancia del poeta opera como una fuerza ideológica asociada a la hipérbole laudatoria y/o denigratoria por vehicular un sentimiento de admiración que supedita lo individual (lo contemplativo) a la praxis política de los defensores de la República. Desde esta declaración de principios queda asegurada la multiplicidad anaforizante de elementos contrastivos u oximorónicos que vienen a reforzar el dualismo subyacente a toda la composición. Los motivemas de la Autenticidad/Inautenticidad: Legitimidad/Ilegitimidad, etc., están en la base de esta patografía de la esquizofrenia política. El semantismo opositivo, el conceptismo (juegos de palabras, calambures...) y las simbolizaciones plurívocas (a pesar de que el contexto está nítidamente perfilado) se textualizan a modo de unidades de sentido reagrupadas en momentos climáticos. Así, el primer haz contrastivo, paradójico o antonímico («déjame / solo cuadrumano, más acá, mucho más lejos, / al no caber entre mis manos tu largo rato extático, / quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza») queda cohesionado por los nudos sémicos que le anteceden por ser, todos ellos, copartícipes de la *idiocia oppositorum:* «digo a mi pecho que acabe, al *bien,* que venga, / y quiero *desgraciarme»*——→ «refluyen mis *instintos* a sus *sogas»*——→ «humea ante mi *tumba* la *alegría»,* etc., son algunos de los sintagmas significantes de este código de símbolos encadenados que convierten la antítesis y el oxímoron en los moldes más indicados para el canto elegíaco. El primer juego opositivo contiene, en potencia, toda la discursividad sígnica: La neolalia (la funcionalidad neológica como transgresión del código: «cuatrumano»); el paralelismo contrastivo interno (de carácter deíctico-locativo, en este caso: «más *acá,* mucho más *lejos»)* como movimiento pendular de un ideolecto que funciona por escansiones arrítmicas (no previstas); la simbiosis de realidades no concordes (concreción/abstracción: lo numerable/lo indefinido, etc.: «al no caber entre mis *manos* tu *largo* rato extático»); la antítesis que contiene otra antítesis (efecto del espejo infinito: «tu largo rato *extático,* / quiebro contra tu *rapidez* de doble filo / mi *pequeñez* en traje de *grandeza!»).* Asegurada la polivalencia de lo rizomático y lo aleatorio, la equivocidad se constituye en eje enucleador de esa semiótica de los contrarios que se reproducen en todos los estratos de significación: Como aporía de naturaleza axiológica (Bien vs. Mal: «digo (...) al *bien,* que venga»—«quiero *desgraciarme»*—«¡Voluntarios, por la vida, por los *buenos,* matad / a la *muerte,* matad a los *malos»*—«soñé que era yo *bueno,* y era para ver / vuestra sangre, voluntarios...»—«Marcha hoy de vuestra parte el *bien* ardiendo»), fuerza centrípeta que imanta, hasta su identificación, la mitología del Yo (el Poeta) y la mitología del Miliciano en términos de lucha de clases («Hacedlo por la libertad de todos, / del explotado y del explotador»). El adstrato imaginístico veterotestamentario en nada impide el desarrollo de esta genealogía del Bien y del Mal figurativizados por sobreimposición de

una teología de la sangre («descúbrome la frente impersonal hasta tocar / *el vaso de la sangre»*), el martirologio del protomártir («tu frontal elevándose a primera potencia de *martirio»*) y del rito sacrificial en cuanto liturgia de reconciliación sobre la escenografía del sacrificio de Isaac («Así tu *criatura,* miliciano, así tu *exangüe criatura,* / agitada por una *piedra inmóvil,* / se *sacrifica»*). En estrecha coordinación con la primera aporía, un segundo axioma (Amor/Odio:Luz/Oscuridad:Vida/Muerte) amplifica el mecanismo de las oposiciones categoreméticas atendiendo a la ley de los conjuntos no semejantes. La disyunción se establece por emblematismo, según una heráldica de trazos conceptuales que, por vía antonomástica, ideologizan superlativamente la lucha de clases como una guerra de valores excluyentes. Es ahora cuando el Pueblo (compuesto como una colectividad de héroes anónimos) se transforma en el remitente de un proceso cualitativo de carácter metamórfico. Utopía/Contrautopía son dos vectores en tensión sobre la abscisa de una dialéctica de contrarios cuya síntesis se proyecta sobre un presente que responde al modelado de los futuros hipotéticos. Las palabras de Vallejo son inequívocas a pesar de la atmósfera hiperlaudatoria que las rodea: *«Todo* acto o voz *genial viene* del *pueblo* / y *va* hacia *él,* de frente o transmitidos / por incesantes *briznas,* por el humo *rosado* / de *amargas contraseñas sin fortuna»*. Los eslabones frásicos y los sintagmas subrayados son índices cualificantes (siempre en perspectiva ameliorativa) del connotador fundamental (Pueblo) por quedar identificado (bajo los auspicios del voluntarismo utópico de Vallejo) con la categoría epistémica —materialista de la Totalidad—. Este lenguaje mitologizante (que en todo momento proyecta la oposición Yo/Nosotros) recurre a mitemas telúricos o hilozoístas (como la piedra —«déjame, / desde mi *piedra* en blanco, / solo»—«así tu exangüe criatura, / agitada por una *piedra* inmóvil»—, el humo —*«humea* ante mi tumba la alegría»—«por el *humo* rosado / de amargas contraseñas sin fortuna»—, el fuego —«decae para arriba y por su *llama* incombustible sube, / sube hasta los débiles»—«Marcha hoy de vuestra parte el bien *ardiendo»*) no sólo como enfatizadores semánticos sino también como rasgos del expresionismo plástico-visionario. En esta cadena de identificaciones múltiples, lo moral, lo conceptual-ideológico y lo sensorial confluyen sobre el catalizador de base (Vida/Muerte) y sus figuraciones iconotrópicas (Explotados/Explotadores: Proletariado y pequeña burguesía militante/Burguesía). La disposición climática de los lexemas, sintagmas y figuras de connotaciones fúnebres, sacrificiales o redentoristas («cuando marcha *a morir* tu corazón, / cuando marcha *a matar* con su *agonía»*—«hasta tocar el vaso de la *sangre»*—*«¡Muerte* y pasión de paz, las populares! / *¡Muerte* y pasión guerreras entre olivos»—«tu frontal elevándose a primera potencia de *martirio»*—«así tu *exangüe criatura»*—«Proletario que *mueres* de universo»—«¡Campesino *caído* con tu verde follaje por el hombre»—«entornando con la *muerte* vuestros ojos»—«a la *caída* cruel de vuestras bocas»—«fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de *sangre»*—«y era para ver / vuestra *sangre,* voluntarios») alcanza su axis culminativo en el tránsito (nueva transformación dialéctica) de lo sustantivo (morfológicamente textualizado como un arco que va desde el infinitivo sustantivado al sustantivo o la forma participial) a lo verbal-dinámico en forma vocativo-apostrófica desde que el poeta clausura su identificación por pasar a asumir el papel de un sujeto agente que no sólo padece la Historia sino que también la modifica. Este tránsito supone, pues, la liquidación del subjetivismo (del Yo como excrecencia parásita tanto del biografismo cuanto de la crónica social) y la asunción de un protagonismo coral de reso-

nancias épicas. El que desde ahora la voz del poeta se haga discurso y arenga tribunicios cobra una importancia capital. Superada la etapa del amor evangélico y del redentorismo filantrópico («tu gana dantesca, españolísima, de *amar,* aunque sea a traición, al enemigo!»); metabolizado el paréntesis idílico de un futuro potencial en el que la *pax perpetua* se contagia de los tópicos de la *aetas aurea,* el paisaje estilizado y arquetípico, los números concordes, etc. («Se *amarán* todos los hombres / y *comerán* tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes / y *beberán* en nombre / de vuestras gargantas infaustas / *Descansarán* andando al pie de esta carrera...»); el formulismo y los clichés de un Cristo taumaturgo («hablarán los mudos, los tullidos andarán! ¡Verán, ya de regreso, los ciegos / y palpitando escucharán los sordos—», etc.) desemantizados (desteologizados) gracias al uso de la ironía que se apropia de esa misma historia: Sólo entonces (cuando la nueva antítesis Teología/Historia se hace funcional) cobra pleno significado el orto del verbo regente del texto *(«Matar»):* Perdida la inocencia adánica del buen salvaje que es capaz de «amar, aunque sea a traición, a tu enemigo», ese mismo proletariado (que responde a la fantasmática idealizante del Puer Natus Est), habiendo tomado conciencia de la guerra civil como lucha de clases, se lanza a la batalla final sabiendo que su destino no es un azar sino una necesidad. A partir de ahí, los connotadores thanatóforos («arrastraban candado ya los *déspotas* / y en el candado, sus bacterias *muertas...»)* abren su abanico semántico de resonancias macabras hasta su hipóstasis final («¡Sólo la muerte morirá!») como antítesis suprema de las fuerzas que apuestan por la vida («en España, en Madrid, están llamando / *a matar,* voluntarios de la *vida!»). Establecida la ecuación canónica, la anáfora y la enumeración caótica vienen a reforzar esa visión de lucha armada; anáfora y enumeración que adoptan la disposición paralelística pero con la contraposición (término a término) de cada uno de sus formantes (—A—: «Porque en España matan,* otros *matan* / al niño, a su juguete que se para, / a la madre Rosenda esplendorosa, / al viejo Adán que hablaba en voz alta con su caballo / y al perro que dormía en la escalera! / *Matan* al libro, tiran a sus verbos auxiliares, / a su indefensa página primera! / *Matan* el caso exacto de la estatua, / al sabio, a su bastón, a su colega, / al barbero de al lado (...); / al mendigo que ayer cantaba enfrente, / a la enfermera que hoy pasó llorando, / al sacerdote a cuestas con la altura tenaz de sus rodillas...» // —B—: «¡Voluntarios, / por la vida, por los buenos, *matad* / a la muerte, *matad* a los malos! / Hacedlo por la libertad de todos, / del explotado y del explotador, / por la paz indolora (...) / y hacedlo, voy diciendo, / por el analfabeto a quien escribo, / por el genio descalzo y su cordero, / por los camaradas caídos, / sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!»). *«Matan»* y *«Matad»* no serían dos variantes morfológicas de un paradigma verbal sino isótopos antitéticos. Al modo descriptivo-objetivo (el correspondiente a los fautores de la ilegitimidad fascista) se contrapone el modo imperativo-valorativo. El trazado de la España/Anti-España machadiana queda perfilado por medio del circunloquio y la elipsis como soportes de la notación ideológica.

El poema VIII *(Aquí, / Ramón Collar)* [30] se apoya en la diseminación anafórica del deíctico *«aquí»* para marcar la dicotomía topológica entre un *«acá»/«allá»* que actúa como eje isotópico que ofrece un bifrontalismo mínimamente simbólico. La primera

[30] Cfr. *A. Escobar (1981), pp. 37-39; y J. Higgins (1975), p. 334.*

semiestrofa es la que asegura el contraste (no excluyente sino complementario): «*Aquí*, / Ramón Collar, / prosigue tu familia soga a soga / en tanto que visitas, tú, *allá*, a las siete espadas». El realce semántico de esta dualidad se ve enfatizado gráficamente por su situación aislada (prótasis y apódosis rítmicas de estrofa o semiestrofa), con la excepción de la coda poemática en la que el deíctico se amalgama morfosemánticamente con tres de los elementos más significativos de la composición (el patronímico, el sentido terminal y el vocativo declarativo): «¡*Aquí*, Ramón Collar, en fin, tu amigo». El espacio idílico-eglógico-campesino (representado por índices metonímicos diseminados: *soga a soga, buey, tierra, arado, caballo)* se ve transemantizado por el espacio mítico que es atributo de Ramón Collar. El contraste entre la «*humilitas horaciana*» y la épica de la representación acrecienta la sustanciación de los atributos por antonomasia. Los dos campos semánticos se estructuran en torno a dos catalizadores básicos: Paz/Guerra. En esquema:

PAZ	GUERRA
— Prosigue tu familia soga a soga	— siete espadas
— yuntero	— frente de Madrid
— marido	— soldado
— Ramonete	— Ramón de pena
	— paladín de Madrid y por cojones
.... etc.	.... etc. ....

La acumulación de marcas regentes atributivas en la segunda estrofa obedece a un orden de estratificación intensivo. A la diseminación de realidades contrastantes se opone la técnica de la condensación según el canon de la prosopografía y la ekfrasis. La segunda semiestrofa (preludiada y rubricada por signos admirativos que melodramatizan los significados, plurívocos, del actante mítico) es, toda ella, una exclamación de júbilo de carácter panegírico, fluctuante entre lo antropológico (atributos entitativos y operativos, rasgos de carácter, etc.) y la teoforía mitologizante («hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre»). Las adyacencias crísticas quedan irónicamente neutralizadas para obviar toda connotación metafísica por el imperativo categórico de la historización como valor supremo. El biografismo deviene crónica individual y social gracias a la amalgama (enfoque aleatorio de elementos anamórficos) de las esferas humana/sobrehumana, simbólica/realista, idealista/materialista, etc. Por tratarse de un retrato ennoblecedor, resultan validadas las instancias más dispares: yuntero/soldado; marido/hijo; hijo/Hijo del Hombre; Ramón de pena/Collar valiente, etc. El taquismo («por cojones») es el pivote (el radical ideológico) que sustrae toda hipotética teologización del héroe. En ningún momento se olvida su naturaleza de protomártir de la causa del pueblo, única categoría que lo legitima en su radical historicidad. El ámbito familiar (contaminado de cierto ternurismo y sensiblería, como corresponde a la sintaxis del romance de ciego, la oración fúnebre y la poesía laudatoria), importantísimo en todo el libro, no es una mera prolongación del destino trágico sino que es una distancia que transforma la posibilidad en necesidad. Las elipsis actúan como un mecanismo de aceleración, por una parte, y de magnificación, por otra. Las reiteraciones adverbial-temporales («cuando»... «cuando»... «cuando»...) dramatizan, hasta el patetismo, la presencia-ausencia del di-

funto (que desconoce la obliteración de toda causalidad). La triple designación («cuando la lágrima» ——→ «cuando los tambores» ——→ «cuando la tierra») establece unos lazos de solidaridad necesarios. La *gens* amplifica (por medio de la memoria) el sentido último de una lucha que la convierte en protagonista no de un azar-demiurgo sino de una historicidad positivamente delimitada. Descartada la truculencia de la metafísica de la muerte, irrumpe el lenguaje de la admonición y del imperativo («¡Si eres herido, no seas malo en sucumbir, ¡refrénate!») que adquiere resonancias sálmicas; las sufijaciones aspectivas de matices afectivos que morigeran el visionarismo abstracto de ciertas imágenes oníricas («tu cruel capacidad está en *cajitas*» — «hablando a voces / entre su soledad y tus *cositas*»); las duplicaciones verbales en humanizaciones alegorizantes de lo objetal («tu pantalón oscuro, *andando* el tiempo, / sabe ya *andar* solísimo, acabarse»); y la intrascendencia de la anécdota familiar como rasgo de humor que verosimiliza lo irreal («Ramón, tu suegro, el viejo, / te pierde a cada momento con su hija»). El tránsito de lo abstracto («tu cruel capacidad») a lo concreto («tu pantalón oscuro») y cotidiano («tu suegro»), con el posesivo anaforizante encabalgado, crea un segundo plano de distanciamiento (presente/pasado) que contribuye a la angelización del héroe: El mundo sigue su curso en una especie de minimalismo que ignora a Ramón porque lo ha asumido. El fetiche («tu cruel capacidad está en cajitas»), la vivificación de lo objetal antipoético («pantalón») y el habla como estigma («suegro») son modelizadores que llevan directamente a la parte nuclear de ese peculiar diálogo-monólogo telepático en el que la voz del poeta acusa, denuncia, advierte, exhorta y da testimonio. La segunda semiestrofa, entonces, metaforiza el símil del ágape antropofágico («han comido aquí tu carne (...) / tu pecho (...) / tu pie») para asociarlo a los motivos de la conciencia culposa y la ignorancia (*«sin saberlo» — «sin saberlo»* ——→ «pero *cavilan todos* en tus pasos coronados de polvo;»), trasunto de una idealización rayana en las iconografías cristológicas. En perfecto paralelismo morfosemántico y rítmico, la penúltima semiestrofa se comporta como una amplificación de la anterior. Entre «sin saberlo» y «no sé quién» se establece una solidaridad de sentido unívoco por tratarse de la presencia del oponente en su intento de desacralizar el mito. Los dos versos finales clausuran (con el entusiasmo de las salutaciones fraternales) la composición situando en la coda dos de los versos clave en la poética vallejiana (*«mata* y *escribe»*). El poeta (que *escribe*) y el miliciano (que *mata*) se superponen, en fin, como una realidad centáurica o jánica.

En «Pequeño responso a un héroe de la República»[31] el aspecto terminativo-conclusivo (semánticamente perfectivo) de los verbos regentes (*«quedó» — «llevaron»*) contrasta abruptamente con los restantes índices verbales («retoñaba» — «seguían» — «sudaba» — «acompañara» — «hay»), de semasia imperfectiva, durativa o continuativa. Ambos verbos (cuyas connotaciones quedan asociadas a la metafísica de la sangre, el expolio, el rapto, etc.) catalizan sendas marcas de violencia (productiva/improductiva) por tratarse de la escenificación sacramental de un cuerpo yacente en trance de alegorización política. El libro (El Libro) ocupa el vacío dejado por la ausencia del Héroe, lo legitima con su presencia ubicua (y omnisciente), testimonio, una vez más, de la barbarie homicida. Los opósitos Vida/Muerte: florecer (retoñar)/marchitar (fenecer) vertebran la composición

[31] *Jean Franco (1984), pp. 339-342, subraya la importancia del motivo del* libro, *comparando al personaje con los héroes muertos de Alberti. Para ella, en Vallejo influye el social-cristianismo de Bergamín.*

subsumiendo los distintos significados y significantes de una liturgia por completo ajena a toda thanatoforía al supeditar lo necrolátrico y lo fúnebre a la vivencia del júbilo por la perpetuación del cadáver como símbolo de perennidad. El Libro transgrede el código de su propia materialidad para contaminarse de una espiritualidad que presupone la existencia como un delito colectivo. El Libro se vegetaliza, se hace maleable, florece sobre el cuerpo por ser el emblema de una inmortalidad inmanente, vuelta de espaldas a la trascendencia. El doble contraste («libro»/«cintura *muerta*»—«libro»/«cadáver *muerto*») irá perfilando la estilización del difunto hasta su plena angelización. El ritmo pendular se apoya en las reiteraciones y anáforas morfosemánticas («Un libro quedó al borde de su cintura muerta»——→«quedó al borde de su manga» // «Un libro retoñaba de su cadáver muerto»——→«retoñaba del cadáver»——→«un libro / retoño del cadáver ex abrupto» // «sudamos todos, el ombligo a cuestas»——→«también sudaba de tristeza el muerto» —dos veces— y en la multiplicación centrípeta del connotador principal (Libro: 11 veces) hacia el que convergen todas las significaciones por ser él el que estratifica exponentes y modos («Quedóse el *libro* y nada más, que no hay / insectos en la tumba»—«un *libro*, atrás un *libro*, arriba un *libro*»). El canibalismo sacramental (la boca como hiato entre la memoria y el olvido) opera en este caso como un rito de apropiación, interiorización, ágape nutrífico y comunión simbólica que hace del Héroe un valor terciado de carisma. La ruptura del sentido lógico («corpórea y aciaga entró su *BOCA* en nuestro *ALIENTO*») y la inversión (el todo por la parte) se incorporan a la emblemática del *pneuma* y el *omphalos: Boca, aliento, cintura, hombligo, sudor, pómulo, corazón* son sinécdoques metonímicas que espacializan un vacío, petrificándolo. El cadáver (el muerto) es una representación fantasmática de la imposibilidad (de lo que no pudo ser). La disgrafía («hombligo»); la proyección neorromántica del sentimiento hacia lo astral («caminantes las *lunas* nos seguían») en su desarrollo humanizador (prosopopeya); la hipérbole designativa («también sudaba de tristeza el muerto»); y el latinismo que no coadyuva en nada a la ironización sino que refuerza el expresionismo del cuadro (en su estatismo: «retoñó del cadáver *ex abrupto*»), son mecanismos previsibles de una retórica que hace del panegírico visión cualificante. Frente al organicismo vitalista o sensista se alza, resolutivamente, la textura de una materialidad indecible: Cuerpo/Texto (Libro——→«*Poesía* del pómulo morado, entre el decirlo / y el callarlo, / *poesía* en la *carta* moral que acompañara a su corazón») serían los dos ejes isotópicos que semantizan otras tantas dimensiones del Héroe. El postrer acto perceptivo (lo sensitivo hipostasiándolo; nótese el énfasis del aditamento verbal: «y un libro, *yo lo vi sentidamente*») rubrica el proceso (múltiple) de la metamorfosis: Héroe——→cadáver——→libro——→poesía——→carta——→*HÉROE*, vendría a ser la nomenclatura de una imposible contención.

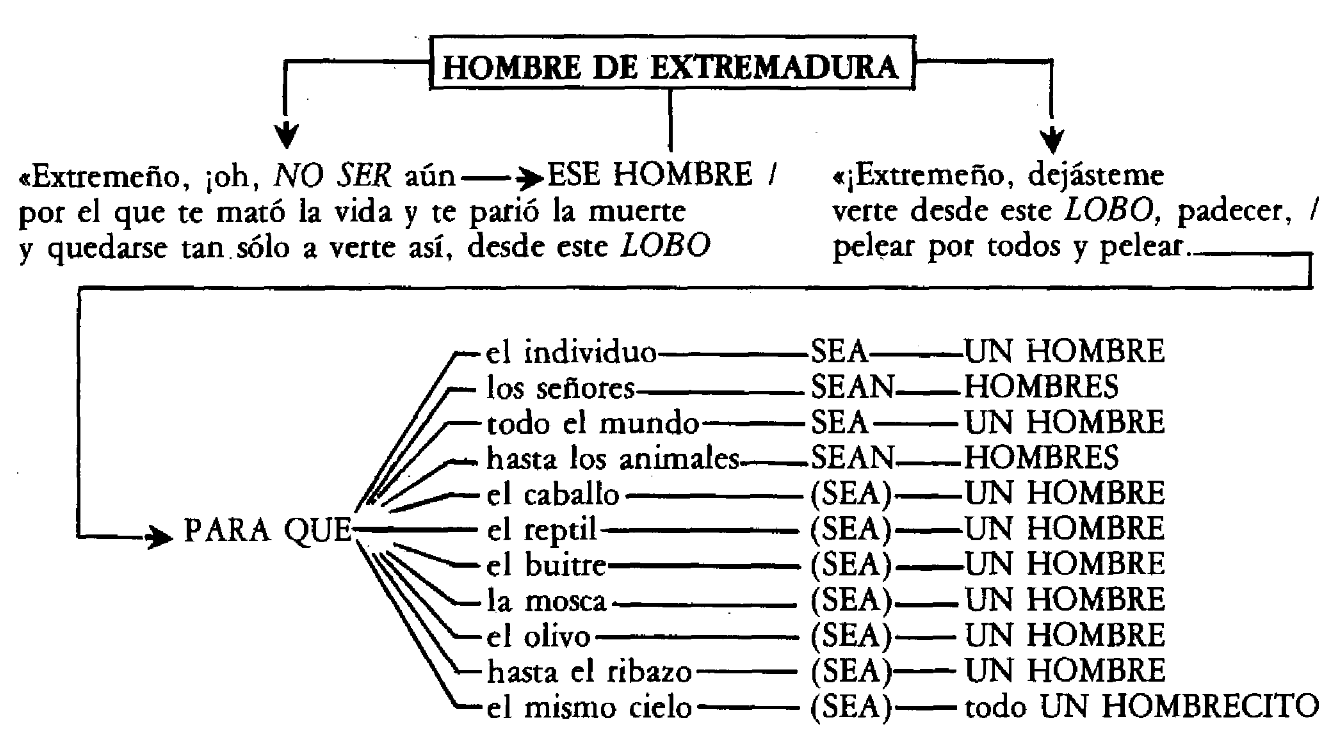
2.2. *La dialéctica del «Ser»/«parecer» y las figuras totémicas (lobo, muerte, polvo...)*

Un poema aparentemente secundario dentro de *España...* como es «Batallas», [32] se revela, en una primera indagación, como una de las composiciones más complejas (y

[32] Cfr. *R. Paoli (1964), pp. CCXVII-CCXXI; J. Higgins (1975), pp. 330-333; y M. Gottlieb (1967), página 197.*

mejor logradas) de todo el conjunto. Es tal el virtuosismo técnico de Vallejo que la estructura profunda del poema resulta asombrosa. Vallejo aplica, con singular pericia, la yuxtaposición de *anamorfos* (discurso narrativo + discurso netamente poético) para aligerar el simbolismo (epidérmico) que se sintetiza en la metáfora del *«Homo prometeicus»*. El poema obedece a las leyes del relato itinerante, a la disposición de las fábulas mitologizantes y a la lógica del motivo del Ojo que no sólo ve sino que interpreta. La narrativización poemática se logra por la estratificación de varios procedimientos:

A. La elección de una imagen elemental (El Lobo) que se disgrega, oculta, desarticula y recompone a tenor de las exigencias de una trama que usa del símbolo para arquetipificar lo utópico revestido de prédica moral. Al tratarse de una fábula homilética, el motivo del Lobo se adapta perfectamente a la naturaleza del relato dinámico en cuyo desarrollo va cobrando insólitas adyacencias hasta su identificación con el Ojo del poeta. Ya desde el segundo verso («oigo bajo tu piel el humo del *lobo»)* la incoherencia denotativa («oigo»——→«humo»), a pesar de su lastre sinestésico (oído + vista), es sólo descodificable en el interior de un contexto que opera por términos múltiples hasta fusionar las esferas animal, objetal y humana. La visión totalizante pretende (y lo logra sobradamente) sostenerse sobre los aprioris animistas de un transformismo en cadena que invalida el código antropocéntrico. Pasado-presente y futuro convergen en una acronía mítica a pesar de que el sustrato utópico quede nítidamente localizado en la España de la guerra civil. Sobre esta épica de la cotidianeidad (en la que el hombre es una simple floración de un paisaje apocalíptico pero del que todavía la ilusión adanita no se ha visto desterrada del todo) se sostiene toda una sutilísima semántica conceptual que hace de la antítesis su modo de significación. Todo el poema descansa sobre dos motivos textualizados por sus correspondientes índices verba'es, bien de estirpe ontológica *(«Ser»/«No ser»),* bien de significancia gnoseológica *(«Cunocer»/«Desconocer»).* El esquema funcional del haz isotópico (que integra isótopos contrastantes: Plano de la Realidad/Plano de la Idealidad), quedaría como sigue:



El omnitransformismo halla en el esquema uno de sus momentos álgidos. En la pers-

pectiva de esta moral de los orígenes (inversión de las genealogías clásicas), el código antropocéntrico queda invalidado por la equiparación del código zoosémico, objetal y humano: Materialidad e idealidad; racionalidad e irracionalidad; conceptismo y sensorialismo; alma y cuerpo, etc., son categorías que corren peligro frente a la amalgama y la saturación que sufre la realidad objetiva.

El segundo haz isotópico (el correspondiente a la fractura gnoseológica) se sostiene sobre la antítesis *«Saber»* (Conocer)/ *«No saber»* (Desconocer): «Extremeño, *CONOCES* / el secreto en dos voces, popular y táctil, / del cereal: ¡qué nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra!» // «¡y *NO SABER* / dónde poner su España, / dónde ocultar su beso de orbe, / dónde plantar su olivo de bolsillo!»

B. Los verbos conceptuales quedan rodeados, pues, de una constelación de verbos sensoriales al exigirlo la estructura itinerante de la fábula. Si lo ontológico y lo gnoseológico funcionan de ejes enucleadores de la semántica de lo dual y opositivo, los verbos de sentido refuerzan la profunda dinamicidad que atraviesa la composición: *«OIGO* bajo tu piel el humo del lobo»—«y quedarse tan sólo a *VERTE* así...»—«¡Extremeño, dejásteme / *VERTE* desde este lobo...»—*«SE VE* la gran batalla de Guernica», etc., son ejemplos mostrativos de este punto de vista mitologizante del *«Homo prometeicus»* en su andadura utópica. Historia y Mito no colisionan ni se repelen sino que se complementan como los dos polos de una trama ejemplificadora de la que la sangre vendría a representar su símbolo más ecuménico («¡Onzas de *sangre,* / metros de *sangre,* líquidos de *sangre,* / *sangre* a caballo, a pie, mural, sin diámetro, / *sangre* de cuatro en cuatro, *sangre* de agua / y *sangre* muerta de la *sangre* viva!») y la violencia la manifestación más adecuada («lid en que el niño *pega,* / sin que le diga nadie que *pegara* (...) / y en que la madre *pega* (...) / y en que el enfermo *pega* (...) / y en que el anciano *pega* (...) / y en que *pega* el presbítero con Dios!»).

C. La retórica de la antítesis, el oxímoron, los juegos y/o paralelismos conceptuales («sangre *muerta* de la sangre *viva»*—«te *mató* la *vida* y te *parió* la *muerte»*—«el caber de una *vida* en una *muerte»*—«armados de hambre, en *masas* de *a uno»*—*«amando* por las *malas»*—«donde ocultar su beso de *orbe,* / donde plantar su olivo de *bolsillo»*—«desde el duelo en que fluye el *bien satánico»*—*«lid* en *paz»*—«y llenáis de *poderosos débiles* el mundo»—«¡y la pólvora *fue,* de pronto, *nada»*—«¡Málaga sin defensa, donde *nació* mi *muerte* dando pasos / y *murió* de pasión mi *nacimiento»*—«sobre *huracán estático»,* etc.) se confabula con la hipérbole panegírica y desrealizadora («Extremeño, y *no haber tierra* que hubiere / el peso de tu arado, *ni más mundo* / que el color de tu yugo entre dos épocas: *no haber* / el orden de tus póstumos ganados!»—«ganando en español *toda la tierra»),* la imaginística alegorizante (en íntima conexión con el animismo panmetamórfico: «¡que nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra»), la óptica vivificadora de lo no-humano (obedeciendo a la ley de la semejanza en un mundo de potencialidades equívocas) o la cosificación-petrificación de la esfera humana por imperativos plástico-expresionistas («desde el punto de vista de esta tierra»—«armados de pecho hasta la frente») para superlativizar al máximo el derrumbe de un orden y la eclosión de unos valores que apuntan a la fraternidad universal.

D. Semánticamente dividido en tres partes («Hombre de Extremadura»—/—«y el mismo cielo, todo un hombrecito!» = 1.ª parte; «Luego, retrocediendo desde Tala-

vera»—/—«sencilla, justa, colectiva, eterna» = 2.ª parte; «Málaga sin padre ni madre»—/—«Málaga, que lloro y lloro» = 3.ª parte), el poema alterna lo descriptivo y lo conceptual (prácticamente en justo equilibrio) hasta que en los últimos versos de la segunda parte ocurre el tránsito definitivo del extremo estatismo a la total dinamización en la que Málaga es un referente inexcusable históricamente. Los versos que conectan la morosidad con la aceleración rítmica («¡Y la pólvora fue, de pronto, nada, / cruzándose los signos y los sellos, / y a la explosión salióle al paso un paso, / y al vuelo a cuatro patas, otro paso / y al cielo apocalíptico, otro paso / y a los siete metales, la unidad, / sencilla, justa, colectiva, eterna») se sirven de la implementación anafórica *(«paso», «paso»...)* para esbozar una imagen fónico-simbólica del movimiento histórico; del carácter incentivo de un sintagma terminativo («la pólvora fue, *de pronto,* nada»); y de un contraste categorial (Nada/Unidad, asimismo bajo la óptica del pantransformismo), inaugurando, ya en la tercera parte, la aceleración desbocada del ritmo gracias a la proliferación de connotadores verbodinámicos («Málaga *caminando* tras de tus pies, en *éxodo*»—«¡Málaga *huyendo*»——→«a lo largo del mar que *huye* del mar»——→«a través del metal que *huyó* del plomo»——→«al ras del suelo que *huye* de la tierra»——→*«andando* sobre duro vino»——→«¡Málaga, no te *vayas* con tu nombre!»——→*«huyendo* a Egipto») cuya síntesis se sitúa en la coda por ser el lugar privilegiado para dar remate al recorrido simbólico: Los motivemas del Camino, el Lobo y el Ojo, hallan, por fin, su plena confirmación: «¡Málaga en virtud / del *CAMINO* en atención al *LOBO* que te sigue / y en razón del *LOBEZNO* que te espera!». La visión licantrópica se tiñe de una sentimentalidad confirmativa. El Lobo-Hombre ha dejado de estar al acecho para involucrarse en la lucha de clases que, triunfalmente, asume la efusión lacrimógena: «¡Málaga que estoy llorando! / ¡Málaga, que lloro y lloro!»

Si la muerte metafísica carece de historicidad (por ser el suyo el t empo de lo epiceno), Vallejo, en «Imagen española de la muerte», se sitúa más allá de Heidegger. La antinomia *«Ser»/«No ser»* («que la muerte es un *SER SIDO A LA FUERZA»* // *«NO ES UN SER,* muerte violenta») convierte la visión elegíaca en un *memorándum* mitologizante. La Muerte sufre la hipóstasis de todo proceso arquetipificador porque el orden mítico conculca los límites de la racionalidad. La aprehensión de una Muerte vivenciada (y, por lo tanto, interiorizada) crea su propio estatuto con el que poder neutralizar todo exceso sentimental. El hecho de elegir un tiempo histórico concreto (la guerra civil española) y un lugar determinado de la geografía bélica («¡Ahí pasa la Muerte por *Irún!»)* no supone impedimento alguno para extrapolar (en términos de una abstracción de abstracciones) la realidad de la Muerte sobre la irrealidad de su teatralización expresionista. El medievalismo teocéntrico de las «Danzas» se ve sustituido por el decorativismo no del drama litúrgico sino de los monólogos consustanciales a la apocatastasis. La adopción de la doctrina de la *restitutio universalis* alcanza ribetes no sólo éticos sino asimismo mítico-cosmológicos sin obviar (antes bien, integrándolo en una perspectiva visionaria) el marco histórico. El círculo mágico se cierra en este tránsito de lo histórico a lo metahistórico para retornar al punto de origen. En el trazado de la hipotiposis personificadora intervienen recursos muy distintos: La anáfora diseminativa del apóstrofe («¡Llamadla!»: 8 veces) incrementa el halo de tragicidad, por una parte, y la sobrecarga semántica de esa especie de diálogo telepático (por imposibilidad de comunicación entre agente/paciente: persecutor/perseguido) que terminará por diluirse en

un soliloquio transido de patetismo. Las atribuciones cosificantes («sus pasos de *acordeón*» ⟶ «su *metro* de *tejido* que te dije» ⟶ «su *gramo* de aquel *peso* que he callado», etc.) asegura el efecto de la ambivalencia entre reificación y humanización («su *palabrota*», etc.). La profunda dinamización de las imágenes thanatóforas magnifican el sentimiento de acoso que sufre el yo del poeta; yo que, enfrentado consigo mismo, recurre a los dualismos (peligro del poeta/peligro de la muerte: «por mucho que ella *corra el peligro* corriente / que tú sabes» // «va *buscándome* en los rifles», etc.) a fin de ahondar en las vivencias de lo desolado y de la contradicción («como que *sabe* bien dónde la venzo» // «que haga como que hace que me *ignora*»). Asociando la Muerte con el Mal (y sus sinonimias: violencia, dolor e injusticia), el aura metafísica de la misma entra en contacto con su historicidad, relativizándola: Mito y Antimito en ningún momento se excluyen sino que se superponen. La imaginería de la esquizofrenia bélica («Va buscándome en los *rifles*» ⟶ «se apoya de aquel brazo que se enlaza a nuestros pies / cuando dormimos en los *parapetos*» ⟶ «Hay que seguirla hasta el pie de los *tanques enemigos*», etc.) se asocia a la violencia fónico-onomatopéyica (*«¡Gritó! ¡Gritó! ¡Gritó* su *grito* nato, sensorial! / *Gritará* de vergüenza...», etc.) y a la violencia plástica y entitativa («Llamadla, que en llamándola *con saña, con figuras,* / se la ayuda *a arrastrar sus tres rodillas*») a fin de intensificar el feísmo tremendista. Los designativos personificadores combinan las sufijaciones directamente despectivas («su *palabrota*») con los connotadores verbales («como que *sabe* bien dónde la venzo»—«*Gritará* de vergüenza, de *ver* cómo ha caído entre las plantas, / de *ver* cómo se aleja de las bestias, / de *oír* cómo decimos: ¡Es la muerte!») hasta alcanzar la cúspide de la irrealización por intercesión del atributo de la antropofagia («porque *se come* el alma del vecino»). Los componentes del énfasis alucinatorio («¡Ahí *pasa*» ⟶ ¡Ahí *pasa*» ⟶ «*sus* pasos» ⟶ «*su* metro» ⟶ «*su* gramo» ⟶ «Gritará *de* vergüenza» ⟶ «*de* ver» ⟶ «*de* ver» ⟶ «*de* oír» ⟶ «*De* herir» ⟶ «*más bien* su modo *tira*» ⟶ «*tira* a tumulto simple» ⟶ «*más bien tira* su tiempo audaz», etc.) contribuyen a que la alegorización temporalista (la Muerte es el fantasma de un tiempo de infamia) se transforme en discurso ético sobre la injusticia. Esa Muerte trágicamente rehumanizada (hasta el punto de ser portadora de sentimientos elementales y reacciones compulsivas: «Ella camina exactamente *como un hombre*»—«*Gritará de vergüenza*», etc.) hipérbole de la irracionalidad y la demencia homicida, responde al visionarismo subjetivista de un Vallejo que asume la función de coreuta frente a la guerra civil española. La usurpación de sentido llega hasta tal punto que la Muerte, más que un dato objetivo, sufre el proceso de la satanización siempre desde el ojo anímico del poeta en cuyo sensorio se yuxtapone la actividad/pasividad de esa Muerte entrevista bisémicamente como un palimpsesto. Si, por una parte, la Muerte aparece asociada a un destino históricamente motivado, por otra el melodramatismo contamina su función hasta hacer de ella un ente desvalido, una criatura-víctima de su propia omnipotencia: Teologismo y visión determinista se coordinan como el haz y el envés de una vivencia simultáneamente objetiva/subjetiva. El poeta, en un momento determinado, interioriza la sustancialidad de la thanatoforía y se revela como un demiurgo que conoce el desenlace del drama. La pasividad, entonces, actúa como un sema de privación de esa Muerte canibalesca, pero al mismo tiempo como un atributo cualitativo que pone de manifiesto cómo toda perspectiva burdamente maniquea está condenada al fracaso («que la muerte es *un ser*

sido a la fuerza, / cuyo *principio* y *fin* llevo grabados / *a la cabeza de mis ilusiones»).* Al restarle toda trascendencia ontológica *(«No es un ser,* muerte violenta / sino, apenas, *lacónico suceso»),* Poeta y Muerte quedan equiparados (aunque no identificados) como dos seres en creciente desamparo. En medio del marco histórico, Vallejo hace una reflexión sobre la Muerte pero desde la perspectiva de la vida. La banalización de los motivos tradicionalmente asociados a la Muerte rechaza el tono hiperbólico (el lenguaje execratorio o conjuratorio) en beneficio de una rehumanización decreciente que lleva a su nadificación. La proliferación de semas desennoblecedores (aunque no directamente denigratorios para obviar toda hipersentimentalización, nefasta para el equilibrio entre lenguaje descriptivo y lenguaje emotivo) es absolutamente coherente con esa misma visión feísta («más bien su modo tira, cuando ataca, / tira a tumulto *simple, sin* órbita ni cánticos de dicha; / más bien, su tiempo audaz, a *cántico impreciso* / y sus *sordos* quilates, a *déspotas aplausos»).* La naturaleza paupérrima de la Muerte (patética en su búsqueda de identidad) es la experiencia de lo fúnebre (no de lo macabro: «como, a veces, me palpo y *no me siento»).* Más que de terror físico, habría que hablar de la monstruosidad entitativa de la Muerte («sus tres rodillas») que se traducirá (en una especie de arrebato oniroide) en la vivencia límite del escalofrío o agonía metafísicos en que la circularidad (imagen abstracta del determinismo) es la figura rectora del catastrofismo («Sus pasos de acordeón, su palabrota» —Verso 2.°— ——→«sus pasos de acordeón, su palabrota» —Verso 41—) y la reversibilidad. El paréntesis levemente ternurista («No hay que perderle el hilo en que la *lloro»(* se ve minimizado por el colofón donde se concentran nuevos atributos (esta vez sí) catagógicos («De su *olor»*——→«De su *pus»*——→«De su *imán»)* porque de lo que se trata es de forzar su identificación con lo putrefacto y cadavérico. En la coda del poema surge, al fin, el paralelismo Muerte-Yo (término a término: OLOR-POLVO; PUS-FÉRULA; IMÁN-TUMBA) pero sin que en ningún momento se apunte explícitamente hacia esa identificación. Los vocativos («camaradas»-«teniente»), verdaderos connotadores ideológicos (tanto de naturaleza partidista —el primero— como histórica —el segundo—) sellan la politización del signo metafísico como un hiato que desvincula el *fatum* del proceso (la Muerte-en-sí) de la causalidad histórica del mismo.

«Redoble fúnebre a los escombros de Durango» [33] es un poema que responde a la inversión de funciones entre una entidad teológica (Dios, que oficia un papel secundario, de subordinación) y una entidad física que, por transemantización, se teologiza genesíaca, entitativa, metamórfica y operativamente. La dinamización-vivificación del Polvo (que se convierte en una realidad teófora gracias al designativo «Padre» y atendiendo a un calco-cliché veterotestamentario aunque desacralizado de toda connotación teúrgica o demiúrgica, siendo su trascendencia una cualidad primaria ajena al canon del *«Ens Realissimus»).* La fórmula ritualizada del *«Pater noster»* queda ironizada e invalidada al remitir a una materialidad totalizante y mitologizada; materialidad que subvierte el código de la proporcionalidad al comportarse como un absoluto, como un isótopo que polariza todo tipo de connotaciones: El correlato de una naturaleza desmembrada (o, si se prefiere, atópica al funcionar como *disjecta membra,* corolario de

33 A. Lora Risco (1965), p. 567, dice que «es fácil hacer resaltar su sentido escatológico, su fuerza expresiva, su acento de religiosidad sustanciado».

esa misma materialidad: «Padre polvo que subes del *fuego*» ——→«Padre polvo, biznieto del *humo*» ——→ «Padre polvo que creces en *palmas*» ——→ «Padre polvo, compuesto de *hierro*» ——→«Padre polvo que escoltan los *átomos*»); elementos espiritualizantes pero de semasia ametafísica, meramente referencial, en un contexto alucinatorio travestido de irracionalidad («padre polvo que asciendes del *alma*» ——→«padre polvo que estás en los *cielos*»); nomenclaturas morales de raíz existencial o social («padre polvo en que acaban los *justos*» ——→ «padre polvo, terror de la *nada*» ——→«padre polvo, sandalia del *paria*»); marcas históricas sobre las que la cronotopía se difumina al tratarse, más que de clasificadores, de referencias tópicas («Padre polvo que subes de *España*» ——→«padre polvo que avientan los *bárbaros*» ——→ «padre polvo, sudario del *pueblo*» ——→«padre polvo que vas al *futuro*»). Padre Polvo usurpa la función ético-teológica de la «*Natura naturans*» (más que en el sentido averroísta —*Comm. ad De Coelo*, I, 1— en el que le dio Spinoza —*Etica*—, entendiéndola como Sustancia infinita): El «polvo» (la materia en perpetua transformación) se sustancializa hasta hacerse plurisigno. Los verbos dinámicos (que son los predominantes por tratarse de un *perpetuum mobile:* «subes»-«asciendes»-«creces»-«marchas»-«vas», etc.) son los conectores morfosemánticos de una serie de complementos dependientes del motivo central (la Materia divinizada, en lenguaje cuasi sálmico). Los tercetos de versos decasílabos y rima alterna (consonante-asonante) se disponen paralelísticamente para imprimir a la composición un ritmo de marcha fúnebre. La redundancia estructural y la fórmula canónica («PADRE POLVO» ——→*DIOS TE SALVE*» ——→PADRE POLVO»), con su aparente monotonía, son las que mejor se adaptan al tono sacramental de esta meditación deudora del *Eclesiastés* (y de su tema principal, el tópico del *vanitas vanitatum*). La disposición aforístico-recitativa recuerda asimismo la del *Qohélet* por su trasfondo sapiencial teñido de un tremendismo muy próximo al del pesimismo gnómico de Teognis que el libro reelabora. En realidad, no resultaría disparatado establecer sutiles correspondencias entre ese Polvo limiar (nutrífico y fúnebre) y la preeminencia de la tierra en el *Eclesiastés* («Una generación se va y otra generación viene, pero la tierra siempre permanece» —*Eclesiastés*, 1-4—; «todo procede del polvo y todo retorna al polvo» —*Eclesiastés*, 3-20). La anécdota histórica (contemplación de las ruinas de Durango) no se distorsiona en ningún momento sino que es subsumida por el alegorismo vicario de un Ojo que descubre resonancias tutelares allí donde no existe paisaje reconocible. La radiografía del desastre se tiñe de una trascendentalidad profética y no simplemente admonitoria y execratoria. De la realidad vivida, la cólera se remonta a los arcanos de ese polvo omnicomprensivo que, entre armónicos de blasfemia, resuena en el silencio, en el umbral mismo de la asignificatividad. La aparente contradicción queda resuelta a la luz de una lógica yuxtapositiva que hace del símbolo signo de testimonio y protesta. La asepsia de las construcciones alegorizantes deja paso a la fertilidad de un código que rastrea significados allí donde se presupone que la muerte (otra sinonimia de Polvo) es la negación de ese mismo código. El Ojo y la Voz se alían para ultimar la patografía del holocausto. Los incisos y tiradas apostrófico-vocativos (con la monosemia del cliché «Dios te salve» y sus múltiples variantes textuales de tipo desiderativo, hipotético o conminativo: «libere y corone»—«te calce y te dé un trono», etc.), confieren gran plasticidad al segmento (gracias a la antropomorfia, gracias a la prosopopeya vivificante: «revista de pecho»—«te dé forma de hombre») o difuminan la tragicidad por emblematismo más o menos arquetípico (la

angelización —«te dé *alas*»— y la teoforía pagana —«te ciña de dioses»—). Los nudos culminativos (el más importante de los cuales es el del penúltimo terceto, axis de la identificación entre lo metafísico —«Padre nuestro»— y lo histórico —«padre polvo *español*»—) perfilan un boceto único de la imaginería de la catástrofe, no en términos físicos (lo que acarrearía una inevitable semejanza con la peor poesía neorromántica) sino por presuposiciones, sugerencias, brochazos impresionistas-expresionistas (la escatología de esa Nada como epifenómeno del Mal: «padre polvo, *terror de la nada*»—«Dios te salve del *mal* para siempre»), el uso de la prosopografía y la etopeya para una abstracción (gran hallazgo de Vallejo) como cuadro de una nueva desposesión.

2.3. *La motivación sígnica: El acto de la escritura como transgresión*

El poema III («Solía escribir con su dedo grande en el aire»)[34] abunda en la semántica de la identificación de la voz del poeta con la voz-escritura del proletariado; de ahí la importancia del tránsito de la frase entrecomillada («Viban los compañeros! Pedro Rojas») a la textualización de la misma, incorporándola al *récit* poemático. Principio y final (frase entrecomillada)——→cuerpo del poema (sin entrecomillar). El poeta asume el verbo del soldado en una circularidad a la vez entitativa y atributiva. El signo lingüístico se ve, así, no sólo refrendado en su significante sino también en su significado: La legitimación histórica es una legitimación ideológica. En esta cadena de consociaciones, «cuchara» se comporta como un fetiche mitologizante. Por medio de su emblematismo, el mundo objetal de la cotidianeidad se dignifica gracias al halo heroico que rodea a Pedro Rojas. La doble atribución epitética («cuchara *muerta viva*»), índice de una totalidad significante al ser un símbolo del proletariado, enmarca al objeto metonímico para someterlo al proceso de lo ameliorativo. El desplazamiento desde la esfera de la atribución a la esfera de su significación última («¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!») viene motivado por la óptica de las sacralizaciones y la lógica de los subconjuntos asociados a lo inarmónico y lo disímil. El estatuto de la cuchara es el estatuto de los emblemas metonímicos que operan por contigüidad. La transgresión del código natural («obligándolo a morir») es un enfatizador del aura de irracionalidad y barbarie. El acto sacrificial cobra toda su trascendencia por estar vehiculado por un abanico de atributos globalizadores en disposición climática ascendente («a Pedro»——→«a Rojas»——→«al hombre»——→«a aquél que nació muy niñín...»). El concepto de lucha funciona como coda de la aproximación selectiva: La seriación de circunstantes («luchó *con SUS* células, *SUS* nos, *SUS* todavías, *SUS* hambres, *SUS* pedazos») culmina un proceso de arquetipificación que se apoya principalmente en los motivos del homicidio paradigmático y la inmolación del Héroe: A la anonimización de los agentes del acto sacrificial («Lo han matado») se superpone, vía superlativa, su modelizador adverbial («suavemente») que multiplica la denotación de crueldad y salvajismo. La pseudoironización catapulta el sentido de la muerte del Héroe hasta tal

[34] Cfr. *J. Higgins (1975), pp. 333-334; J. Vélez y A. Merino (1984), pp. 128-133, para su contextualización histórico-biográfica; X. Abril (1958), p. 163; M. Gottlieb (1967), p. 197. J. Franco (1984), pp. 344-345, dice: «Lo escrito por Pedro no es un mero error sino una referencia directa a su condición de explotado» (p. 344).*

punto que la misma queda bloqueada por la necesidad de vida. Eros/Thánatos se convierte en la dualidad dialécticamente contrapunteada. Sólo desde esta perspectiva es admisible la representación ceremonial del propio entierro (y la subsiguiente resurrección): Pedro Rojas ha muerto porque no ha muerto; mejor todavía: Como arquetipo que es, la triple atribución *(«besó* su catafalco ensangrentado» ⟶ *«lloró* por España» ⟶ *«volvió a escribir* con el dedo en el aire») es el preámbulo para un remate en el que se sintetizan todos los significados por la vía del contraste, la antítesis y la paradoja («Su cadáver estaba lleno de mundo»). A partir del atributo glorificante («dedo grande»), extraído de la iconografía del *Pantocrator,* la adjetivación panegírica realza (por sobredimensión) la figura del actante. En tal sentido, el acto de la escritura aberrante (e imposible: «Solía escribir con su dedo grande *en el aire»)* es el síntoma de una disarmonía denominativa que funciona a muy distintos niveles con la intercesión de diversas sinécdoques escriturarias («Solía *escribir»* ⟶ *«dedo* grande» ⟶ *«Papel* de viento» ⟶ *«Pluma* de carne» ⟶ «aire *escrito»* ⟶ «Volvió *a escribir»).* Si el nombre teóforo (Pedro) contrasta con su extracción humilde, los atributos antiheroicos («padre»-«hombre»-«marido»-«ferroviario») quedan magnificados por la reiteración de la anáfora y de su término tutor («HOMBRE»): Pedro Rojas se absolutiza, transformándose en esquema, paradigma, arquetipo. A ello contribuye la imagen visionaria («¡lo han matado *al pie de su dedo* grande!») donde la parte es mayor que el todo. Una segunda constelación de atributos antiheroicos («comer»-«asear»-«pintar»-«vivir») culmina en la apoteosis del Héroe («en representación de todo el mundo»). El platonismo del *alma en el mundo* contrasta, finalmente, con uno de los sintagmas regentes («sorprendiéronle en su *cuerpo* un gran *cuerpo»):* La temática escolástica del alma/cuerpo se resuelve ahora monísticamente porque a la metafísica espiritualista se encabalga la metafísica materialista-atomista de la *ousía.*

2.4. *La anonimización épica como recurso superlativizador*

La anonimización épica de los mendigos (los desposeídos), en el poema IV («Los mendigos pelean por España»)[35], mitologiza su lucha contra el fascismo. El mendigo (que carece de todo) se arroja a la lucha con una generosidad sin límites. La ecuación Todo/Nada recorre la composición con carácter de ejemplaridad casi evangélica, sin que, en ningún momento, Vallejo incurra en una postura paternalista o humanitarista. Descartada la postura paternalista, la sentimentalidad pietista se revela como improcedente para construir el arquetipo del Mendigo como abanderado de la lucha de clases, la conciencia de explotación y el justicialismo como norma de conducta. Una vez más, y frente al adanismo, el enfoque tremendista sirve para establecer la liturgia de la identificación. Tanto el oxímoron («Los pordioseros *luchan suplicando infernalmente»)* como la aglutinación de lexemas (teóforo + topónimo:Dios + Santander) irrealizan toda una imaginería, desemantizándola de su posibles connotaciones teológicas ante la presencia de lo histórico (bombardeo de Santander, cruzada de liberación, apoyo eclesiástico, etc.) o de lo metahistórico («Al sufrimiento *antiguo*/danse»: «¡El poeta saluda al sufrimien-

[35] Cfr. *J. Higgins (1975), pp. 302-303.*

to *armado!»).* Los sentimientos elementales («suplicando»-«sufrimiento»-«llorar»-«gemidos»-«ira»-«mansedumbre»...) hallan un nuevo estatuto semántico al margen de todo enfoque ternurista por la prevalencia del visionarismo utópico. Los parias de la tierra surgen a la historia marcados con el sema de la magnanimidad: su biografía sería la crónica social del arraigo. Las adjetivaciones incoherentes («plomo *social»),* las vivificaciones de lo objetal («el arma *ruega»*-«pólvora *iracunda»),* las antítesis aparentes («disparan,/ con cadencia *mortal,* su *mansedumbre»)* son atributos por antonomasia de esa épica civil. Por eso la alternancia de semas de privación *(«sin* calcetines»-*«migaja* al cinto», etc.) y posesión («títulos *de fuerza»*-«fusil *doble calibre»)* culminan en el emblema capital del conflicto *(«sangre* y *sangre»).*

«Miré el cadaver, su raudo orden visible» (poema XI) vuelve a auxiliarse de la elipsis como una propedéutica para consolidar un espectrograma de la desposesión. Los mecanismos semánticos principales son dos: La usurpación de una sentimentalidad nazarena y el trasvase de lo conceptual a lo sensorial. He aquí cómo opera, entonces, una fenomenología de la percepción fundamentalmente exiliada en un territorio de amputaciones múltiples que, de nuevo, se auxilia del Ojo *(«Miré* al cadáver»-«lo *vi* sobrevivir») y del Oído («le *gritaron»*-«Le dejaron y *oyeron»*-«llorándole al *oído»)* como preámbulo de una ideación mentalista de sentido globalizador («le auscultaron mentalmente»). Si el Ojo y el Oído (órganos de una sensorialidad receptiva y testimonial) se limitan a dar fe de la barbarie, el tecnicismo médico («auscultaron») se resemantiza superlativamente para designar (denigratoriamente) la thanatofilia de los homicidas. Esta primera antítesis subordina las restantes rupturas de sentido, desequilibrios icónicos y oposiciones morfosemánticas. Desde los primeros versos afloran las pirotecnias designativas y conceptuales: La sutileza de las antítesis («Miré el cadáver, su *raudo orden visible* / y el *desorden lentísimo* de su *alma».* En esquema:

(«raudo»/«lentísimo» : «orden»/«desorden»)
(*«visible»* *«invisible»*)

se prolonga a lo largo del poema como una variante sobre la motivema de la integración/transgresión («Y su *orden* digestivo *sosteníase* / y el *desorden* de su alma, atrás, en balde». Esquemáticamente:

(«orden»/«digestivo» / «desorden»/«de su alma»),
(*«sosteníase»* *«en balde»*)

que, a su vez, se sustenta en polarizaciones antitéticas (lo corpóreo/lo anímico) que no son otra cosa que expansiones de la isotopía generante, asimismo formalizable antitéticamente *("Inautenticidad"/"Autenticidad": "Muerte"/"Vida":* «Le *dejaron* y oyeron, y es entonces/ que el *cadáver/* casi vivió en secreto, en un instante»). La imaginería escatológica-feísta (el Cadáver Viviente) cubre un vacío de espacios lacunarios y presuposiciones que atentan contra el signo para significar perifrástica e hiperbáticamente. El discurso se fracciona en unos grafos que metabolizan las denotaciones por tratarse de escansiones arrítmicas. Las tiradas bimembradas («Y su orden digestivo [...]/ y el desorden de su alma»-«más le auscultaron mentalmente [...]/ llorándole al oído») y trimembradas («Le gritaron su número [...]»-«Le gritaron su amor [...]»-«Le gritaron su bala») establecen unos paralelismos también antitéticos para magnificar la indigencia material (que no moral) de ese cadáver que, por enésima vez, es la representación de la anomia. La ruptura del equilibrio vendría a ser la marca aureática de la inmola-

ción. La disposición climática ascendente de los atributos *(«número»——→«amor»——→«bala»)* colisiona con la correlación de semas de privación y negatividad *(«pedazos»——→«más le valiera»——→«también muerta»)*. Término a término, las correspondencias quedan subsumidas por la regencia de lo violento y lo homicida. El último de los paralelismos («mas le auscultaron mentalmente; *¡y fechas!*/llorándolo al oído *¡y también fechas!»)* es el eje culminativo del proceso de nadificación. Las nomenclaturas (números, fechas), los emblematismos objetales (balas) y los rasgos intimistas (amor, vida) confluyen todos sobre el holocausto de la despronominalización.

También la abstracción dentro de una abstracción se alimenta de un orden de sincopaciones crecientes (more dialéctico) en «Masa»[36]. La ley de la semejanza y de la convergencia establece un *in crescendo* numérico en disposición climática («un hombre»——→«dos»——→«veinte, cien, mil, quinientos mil»——→«millones de individuos»——→*«todos los hombres de la tierra»)* para que la hipérbole distienda su semántica de absolutizaciones como un modo eufemístico de enaltecer, gracias al panegírico, la etopeya del cadáver anónimo. El sentido resolutivo («Al fin de la batalla») enmarca la cronía de una historia ínsita en una cotidianeidad que pierde su categoría de orden para sustancializarse como *dies mirabilis* por la confluencia de la parte en el Todo y del Todo en la Nada. El inciso aclarativo («y muerto el combatiente») es una redundancia al servirse el pleonasmo de la tautología; gracias a ello, lo obvio y lo banal se extrapola hacia el mito. El sesgo utópico de la toma de conciencia universal es la cifra del hombre rebelde (muy distinto al arquetipo zaratustriano de Nietzsche o al de los nihilistas) que transfiere todo peso mesiánico hacia un futuro hipotético eternizado. La profunda aceleración del ritmo poemático (verbos de aspecto terminativo, bien inceptivos, bien de naturaleza fundamentalmente dinámica, cuya intrasitividad se ve neutralizada por un sustrato simbólico: «vino»-«acercaron»-«Acudieron»-«roderaron»-«rodearon»——→*«incorporóse* lentamente») parte en dos ejes antitéticos la estructura semántica, que descansa sobre la polaridad *"Dinamicidad"*/*"Estatismo"* («Pero el cadáver ¡ay! *siguió muriendo»), "Vida"/"Muerte"*. El aspecto progresivo-durativo del verbo que rige el estribillo («siguió muriendo») se comporta como una construcción perifrástica ralentizadora, en contraste con la constelación de verbos dinámicos. El segundo contraste significativo *("Muerte"/"Vida")* aparece textualizado por un campo de semas positivizadores («¡te *amo* tanto!»——→«¡Vuelve a la *vida!*»——→«Tanto *amor* y no poder nada contra la muerte!») que en la coda se fusiona en una unidad de sentido totalizante. La "Voz" («le *dijo»-«repitiéndole»-«clamando»*-«con un *ruego* común») se sobrepone tanto al destino cuanto a la fatalidad, venciendo alegóricamente al trance mortuorio para postular un nuevo orden que desconozca la truculencia de los imponderables. El rito de la confraternización universal («Le *rodearon millones* de individuos»——→«Entonces, *todos los hombres de la tierra*/ le *rodearon»)* presupone la transgresión de todo límite físico («les *vio* el *cadáver* triste, emocionado») para inaugurar

[36] Cfr. *N. Salomon (1967), p. 126; A. Escobar (1981), pp. 39-40; R. Paoli (1964), p. CCXXII; L. Monguió (1952), pp. 153-154; M. Gottlieb (1967), p. 198. Para J. M. Oviedo (1974), p. 7, el antecedente del poema está en estas palabras de Vallejo de 1929* (Contra el secreto profesional. *Lima, Mosca Azul Editores, 1973, p. 69): «Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría».*

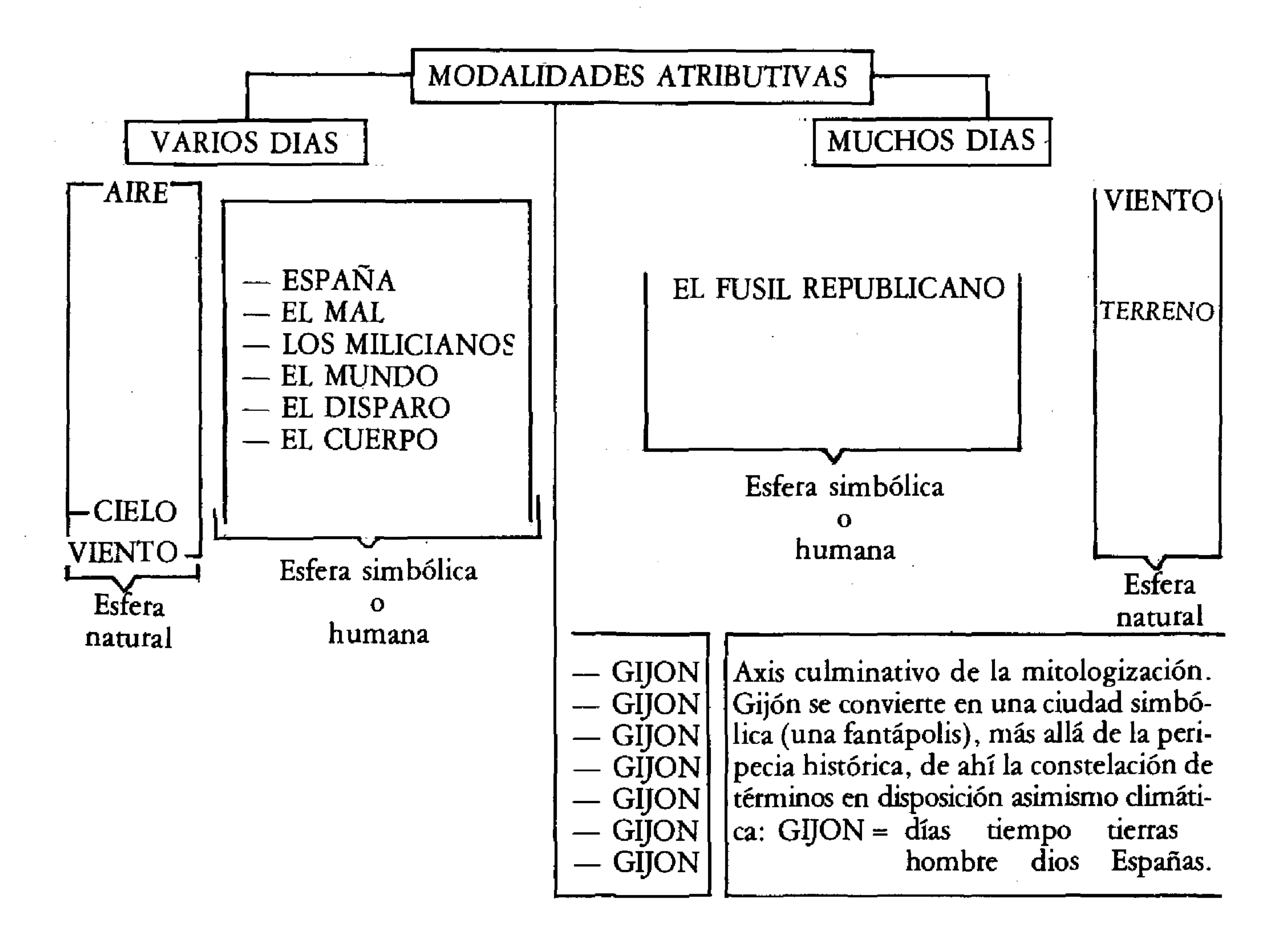
la pervivencia de una moral de clase que no ignora el discurso de la historia sino que lo asume irrevocablemente. El Cadáver Viviente no es un símbolo: Es una representación fantasmática (autohipnótica) de lo que pudo haber sido y no fue. La función teúrgico-redentorista de un Cristo que resucita a los muertos (paradigma de Lázaro) ha sido preterida en beneficio del Mito que hace de la reciprocidad un valor no manumitible. Frente al absoluto patetismo del cuerpo yacente («Pero el cadáver ¡ay! *siguió muriendo»)* resalta ahora (triunfal, apoteósicamente) la inceptividad de ese verbo-signo medularmente traspasado de ecos adventicios e incoactivos: «Siguió muriendo» vs. «echóse a andar» signan, en su confrontación, la fórmula de la Historia-Mito.

2.5. *La metamórfica animista: Antropomorfización, zoosemia, cosificación*

De nuevo el anonimato actancial («están andando») asegura la oposición sémica entre *''Inocencia''/''Brutalidad''* en «Cortejo tras la toma de Bilbao». La anteposición atributiva («Herido y muerto») y la posposición-dislocación hiperbática de la perífrasis descriptiva («están andando en tu trono») desobjetiva la acción para subjetivizarla emotivamente, de modo superlativo. La elipsis de los sujetos provoca el hiato entre racionalidad/irracionalidad por tratarse de un elogio en el que el apóstrofe («hermano,/ criatura veraz, republicana...») funciona como identificador dialógico. El concepto de la fama («desde que tu espinazo cayó *famosamente»)* es por completo ajeno a toda trascendencia metafísica por ser un operador de sentido estrechamente solidario con un circunstancialismo histórico muy delimitado. El halo sacrificial entraña una concepción utópica de la realidad: Al hallarnos frente a una muerte histórica, ésta repudia toda valoración idolátrica a pesar del trasfondo social. Frente a la esterilidad del acto homicida, la muerte de Ernesto Zúñiga establece un correlato simbólico con una naturaleza vivificada. La metáfora del viento («laboriosamente absorta ante los *vientos»)* remite al primitivismo de unos sentimientos elementales que desconocen el quiasmo y el oxímoron por ser figuras vacías de una retórica que únicamente oculta valores inauténticos. El contraste entre dinamicidad *(«Guerrero* en ambos dolores»)/ estatismo *(«siéntate* a oír, *acuéstate* al pie del palo súbito») potencia el sustrato simbólico del actante, que se sacraliza («están andando en tu *trono»*-«inmediato de tu *trono»*-«aquí, en tu *trono»),* inmediatamente problematizado por el choque entre ironización (presunto carácter idolátrico) y franciscanismo («¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!»). Una vez más, un objeto metonímico genera toda una constelación de términos antitéticos a partir de la bisemia y la equivocidad. El amortajamiento («están las nuevas sábanas, extrañas») pierde su regusto macabro —e, incluso, luctuoso—, para transformarse en una oda a la heroicidad. El símil del sueño reparador («Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta...») impregna de vehemencia —de ternurismo— la iconografía yacente del arquetipo. El doble paralelismo de atributos (de lo concreto —«con la *mano* puesta»— a lo abstracto —«con el *concepto* puesto»—; de la sinonimia —«en *descanso* tu *paz»*— a la antonimia —«en *paz* tu *guerra»),* propicia el tránsito hacia la acumulación de marcas cualitativas cuyo núcleo vendría a estar representado por la visión paradójica («Herido *mortalmente* de *vida»),* la dualidad humanización-bestialización («camarada jinete» ⟶ «camarada caballo») y la aposiopesis construida fundamentalmen-

te sobre sufijaciones diseminativo-afectivas y superlativas absolutas («huesecillo»-«finísimos»). El apóstrofe que invita al reposo («siéntate a oír»——→«Siéntate, pues, Ernesto, oye») se traduce en imposibilidad al hallarse el cuerpo habitado, invadido materialmente por las fuerzas homicidas que, aún después de muerto, logran perturbar el descanso.

Con «Varios días el aire, compañeros», la estructura anular (y envolvente: *prótasis*——→«muchos días el viento cambia de aire»——→*coda:* «varios días el viento cambia de aire») temporaliza una facticidad históricamente puntual. La trasposición *"Esfera Humana"* = *"Esfera Natural"* representa una ampliación de sentido en la búsqueda de una totalidad que enfatice, hasta su plena magnificación, el desarrollo dramático de la sinécdoque de progresión cronológica (sobre una variante léxica mínima: *varios* = *muchos)* que adopta una disposición climática de tipo diseminativo para potenciar distintas marcas en derredor del mito topográfico de una ciudad sobre la que confluye la hipérbole de la heroicidad (Gijón). El arco de la cronología abarca distintas modalidades atributivas, todas ellas semantizadas por el motivo de la guerra. Esquemáticamente:



Al ser Gijón una ciudad utópica, reclama tanto la pincelada expresionista como la efusión sentimental, quintaesenciada por la única exclamación (de naturaleza interjectivo-apostrófica) del poema («muchísimas Españas ¡ay! Gijón».): La función fático-conativa (y la rémora emotiva) hacen del signo poético un signo político. Sólo a partir de la visión panegírica de un Gijón taraceado por el heroísmo alcanzan justificación los metaforismos

metamórficos («el viento *cambia* de aire»——›«el terreno *(cambia)*, de filo»——›«de nivel *(cambia)* el fusil republicano»). Esta especie de animismo objetal-cosista (o natural) vivifica el contexto de la tragedia al quedar hipersentimentalizado (aunque sin rondar la sensiblería gesticulante): El concepto cede terreno a un onirismo que hace de las equivalencias una lógica no canónica pero sí concorde con el motivema que genera el texto (Gijón como metonimia de una España en armas). Frente a la dinamización implícita en tal metamórfica, surge la ontología del ser histórico en su inmovilidad sustancial *(«Cambia»* // «Varios días España *está* española»——›«el mundo *está* español hasta la muerte»). El pleonasmo, en un caso («España *española»)*, y la hipérbole, en otro («el mundo está *español»)* convienen al visionarismo de Vallejo. En esta perspectiva de la irrealización de lo real, surgen otros fenómenos como los de las imágenes zoosémicas (bestialización de lo abstracto para hacerlo copartícipe del drama ibérico y citadino: «Varios días el cielo,/ éste, el del día, el de la *pata enorme»)*, la vivificación de lo objetal («Varios días *ha muerto* aquí *el disparo»)*, el travestismo por términos equipolentes (cuerpo = espíritu: «ha muerto *el cuerpo* en su papel de *espíritu»)* o el retruécano sobre un apunte de naturaleza espiritualista (toma de conciencia) acoplado al tema de la solidaridad como un destino («el *alma* es ya *nuestra alma, compañeros»)*. Los distintos conectores apostróficos («compañeros»-«camaradas») son toques de arrebato ante la presencia del Mal que, al quedar humanizado (según el estereotipo de las iconografías satánicas: «Varios días el *mal*/ moviliza sus órbitas, se abstiene,/ paraliza sus ojos escuchándolos»), superlativiza el heroísmo de los milicianos anónimos, mitológicamente agigantados.

«Invierno en la batalla de Teruel» [37] incurre en idéntica mecánica mitologizante. Estratégicamente situados en la prótasis («¡Cae agua de revólveres lavados!» —Verso 1), la apódosis («¡Abajo mi cadáver!» —Verso 33) y en el meridiano del poema («Y horrísona es la guerra, soliviante,/ lo pone a uno largo, ojoso;/ da tumba la guerra, da caer,/ da dar un salto extraño de antropoide!» —Versos 18-21), los indicios exclamativos actúan como epifonemas definitorios, como síntesis léxico-semánticos de la narratividad épica: «Revólveres»——›«guerra»——›«cadáver» son los tres isótopos que dirigen el tropismo de la apocalipsis. La irracionalidad de la violencia armada trasciende el plano de la anécdota (la batalla de Teruel) para catapultarla hacia la consideración metafísica del Mal históricamente contextualizado. La transgresión de una lógica demostrativa viene preludiada (y condicionada) por la acumulación de flashes impresionistas-expresionistas para llenar de contenido el tremendismo de un cuadro en el que prevalece el cinetismo a pesar de la presencia de elementos retardadores del ritmo. Las bimembraciones («cae»: «caer», «nos espera»: «nos espera», «va»: «va»), trimembraciones («es»: «es»: «es», «precisamente»: «precisamente»: «precisamente», «rama»: «rama»: «rama», «tú lo»: «tú lo»: «tú lo»), tetramembraciones («agua»: «agua»: «agua»: «agua», «da»: «da»: «da»: «dar») y pentamembraciones («así»: «así»: «así»: «así»: «así») confluyen hacia la estereofonía y la polisemia de los catalizadores que semantizan el poema en todas direcciones: «Muerte»-«sangre»-«fuego»-«guerra»——›*«cadáver»* conforman un campo semántico reglamentado por el espectro del ideologema del arraigo/desarraigo en cuanto pulsiones individuales condicionadas no por el azar sino por la historia y la lucha de clases. Los

[37] *A. Ferrari (1972), pp. 335-336, afirma que el poema se sustenta en un juego de palabras y en el doble sentido de la palabra* planta *(vegetal e instalación industrial).*

desequilibrios, incoherencias, rupturas, y anomalías de sentido (las redundancias, en redes asociativo-paradigmáticas: «agua»: «lavados» —con implicaciones oximorónicas y contrastivas *(lo blando/lo duro —«agua»/«revólveres»;* gracia *metálica»*/del *«agua»—; lo artificial/lo natural —«construidas yerbas»);* las antítesis en construcciones sinestésicas que se apoyan en bisemias y metáforas lumínico-cromáticas («tarde nocturna de Aragón»); las ironizaciones contra una sociedad preindustrial y sus formas de petrificación («legumbres *ardientes»* — «las plantas *industriales»* — «la rama serena de la *química»* — «la rama de *explosivos* en un pelo» — «la rama de *automóviles* en frecuencia y adioses»), etc., eran una sub o sobrerrealidad lastrada por los estigmas de lo auténtico/lo inauténtico: Lo artificioso, lo estéril, lo inorgánico, etc., serían formas de una vaciedad que enmascara su poder de destrucción (el eufemismo económico como eufemismo político) o contaminan los aspectos más nobles de la vida (uno de los cuales es la muerte). Los elementos genesíacos (agua, sangre, fuego) pierden su magia originaria para transformarse en agentes de la mixtificación. Los paralelismos correlativos en antítesis («así el *agua,* al contrario de la *sangre,* es de agua/, así el *fuego,* al revés de la ceniza, alisa sus rumiantes ateridos») ponen de manifiesto los desquiciamientos de un mundo regentado por Thánatos. La inversión se hace disyunción ontológica entre *"Ser"/"Parecer"* que invalida la sentimentalidad de la interrogación (no retórica) por desplazamiento de la esfera humana (implícita en la pregunta: «¿Quién va, bajo la nieve?» a la esfera de la abstracción, hipostasiada en su anhelo de ejemplaridad» («va la vida coleando, con su segunda soga»). El triple aditamento adverbial («precisamente») delimita un ámbito que abarca lo definitorio-conceptual (regido por el verbo *"Ser": «es* la gracia (...)» — *«es* la rama (...)») y lo descriptivo (regido por el verbo dinámico por antonomasia *"Ir": «va»* la vida coleando»). Consolidado el hiato entre apariencia y realidad, lo superlativo («¡Y horrísona es la guerra»), lo cacofónico (el tartamudeo fónico-silábico como signo exponencial del absurdo), lo aleatorio, lo sinsemántico *(«da* tumba la guerra, *da* caer,/ *da dar* un salto extraño de antropoide!») y las correspondencias entre el emblematismo antropo/zoosémico («salto extraño de *antropoide»/ «Tú lo hueles»),* no constituyen vivencias irreconciliables sino el precipitado de una instantánea donde lo macabro traspasa la cotidianeidad para arruinarla. El hombre-alimaña (la depredación como sambenito penitencial) y el hombre-chivo-emisario representan las dos facetas de una humanidad dividida no sólo a nivel ideológico sino incluso a nivel existencial. La visión no es la de las truculencias romanticoides (en las que el sujeto identifica lo racional con lo real y lo real con lo racional) sino la profética, que caracteriza a las contrautopías modernas (donde el Yo = el Otro, en la línea de los Novalis, Rimbaud, Hölderlin o Baudelaire). La escisión entre consciente/inconsciente, vigilia/sueño, lo alucinatorio-visionario/lo real, etc., se transparenta ahora a través de distintas polarizaciones. Los sentidos (olfato, vista, oído) han dejado de ser auxiliares de la memoria o de la visión objetiva para degradarse en esclusas de lo fantasmagórico y de la experimentación del límite. He aquí los versos clave en tal sentido: «Tú lo *hueles,* compañero, perfectamente,/ al pisar/ por distracción tu brazo entre cadáveres;/ tú lo *ves* pues tocaste tus testículos, poniéndote rojísimo;/ tú lo *oyes* en tu boca de soldado natural». Una vez más se produce la quiebra entre el órgano y su función, síntoma de la suprema deshumanización («brazo»——→«testículo»——→«boca», donde «boca» pierde su uso natural para apropiarse de la función del oído: «tú lo *oyes* en tu *boca* de soldado natural»). La desar-

ticulación del mecano conlleva, simultáneamente, otras dos operaciones: La objetivación de lo fantasmagórico, sustancia de la alucinación («nos espera tu *sombra* apercibida,/ nos espera tu *sombra* acuartelada») y la identificación ideológica con la heráldica del descuartizamiento («Por eso, al referirme a esta agonía,/ aléjome de mí gritando fuerte:/ ¡Abajo mi cadáver! ...Y sollozo»): La voz del poeta y el martirologio del miliciano (sin señas de identidad, como siempre) se aúnan en la protesta por un orden injusto.

2.6. *La visión antonomásica y la alegoría del código moral*

La estructura oximorónica del poema XIV «Cuídate, España, de tu propia España» [38] conjuga la bisemia, el retruécano y la dilogía para trazar distintas formulaciones canónicas de tipo adventicio: El rapto apostrófico adquiere el tono tribunicio por su emotividad directa. El contenido fático-conativo se centra en la preservación de un credo ontológicamente dual basado, de nuevo, en el motivo de la *''Autenticidad''/''Inautenticidad''.* Los quince imperativos («¡Cuídate!») inauguran los eslabones versales para semantizar (hasta la oclusión de toda posible equivocidad) una retórica *ab ovo* que se sirve de la jerarquización de los símbolos (tanto textuales como implícitos: El arte de la elipsis demanda de la presuposición ser sujeto de una oración infinita políticamente coherente con el voluntarismo historicista de Vallejo). La transparencia del discurso revolucionario sincopa el futuro sobre un presente delineado sobre pautas radicalmente escépticas. El poema vendría a ser, gracias a las perífrasis, una requisitoria moral de trasfondo político contra la mixtificación, la idolatría (en sentido baconiano), el papanatismo y la esclerotización fetichista de la ortodoxia revolucionaria. La ideologización recurre a los juegos semánticos a fin de trascender poéticamente el peligro de la verborrea (y logorrea) maniquea. La invocación a una realidad mitologizada (España) obedece a las pautas de la poesía civil. La España apostrofada machaconamente se transfigura en una entidad humanizada en términos más políticos que sentimentales: Vallejo opta por una dialéctica de opuestos (de logotipos simbólicos) para enfatizar (con la jerga del utopismo visionario) una posibilidad de holocausto. Los elementos que entran en colisión (España/España; hoz/martillo; víctima/verdugo; antes/después; calavera/tibia...) son la consecuencia de la amalgama de distintos estratos de cultura: el tópico de las dos Españas («¡Cuídate, España, de tu propia España!»); los emblemas de la izquierda comunista a la que se advierte del peligro de fascistización («¡Cuídate de la hoz sin el martillo,/ cuídate del martillo sin la hoz!»); los lemas morales de carácter abstracto pero que adquieren adyacencias trágicas por la circunstancia histórica evocada («¡Cuídate de la *víctima* a pesar suyo,/ del *verdugo* a pesar suyo/ y del *indiferente* a pesar suyo»); los clichés legendarios de la historiografía bíblica («¡Cuídate del que, antes de que cante el gallo,/ negárate tres veces,/ y del que te negó, después, tres veces!»); los calambures quevedescos, de escasísima originalidad («¡Cuídate de las *calaveras sin las tibias, / y de las tibias sin las calaveras!»),* etc. La disposición alternante de

[38] A. Coyné (1968), pp. 306-307, dice que la historia misma «no llegue a disfrazar una complejidad mayor, lo expresa no sólo el ''adiós a los tristes obispos bolcheviques'', sino todo el poema Cuídate, España, de tu propia España» (p. 306).

versos bi/trimembrados (con o sin encabalgamiento) y esticomitias (que son las dominantes) ralentiza al máximo el ritmo, con lo que la estructura poemática es toda ella un desarrollo pormenorizado de unos cuantos motivos básicos. Sobre el inevitable prosaísmo, destaca alguna imagen expresionista que remite al símbolo del canibalismo moral y cainita («¡Cuídate del que *come* tus cadáveres, / del que *devora* muertos a los vivos!»). Para Vallejo (que denuncia la usurpación de la Historia por el Mito), el peligro anida entre los republicanos y su sentimentalismo idolátrico (que sataniza o diviniza) como posibilidad de ser incapaces de superar las contradicciones. Tras la execración, se adivina el deseo vallejiano de autentificar el dolor como signo de los tiempos. Tal vez se deba a esta pulsión moral la dinamización de los cinco últimos versos, no sólo por tratarse de esticomitias de cuerpo morfofónico reducido sino porque en ellos se localizan (agrupados estratégica y climáticamente) los connotadores principales del poema («héroes»-«muerto»-«República»-«futuro»).

La fórmula canónica *si... entonces* (forma desiderativa de una estructura en hipérbaton) recubre, en *España, aparta de mí este cáliz*[39], un espacio escénico que se expande en derredor de distintos tópicos, todos ellos sobredimensionados por el apóstrofe conmiserativo que se tiñe de tintes mitologizantes (España como destinataria de un discurso que hace del diálogo implícito un monólogo trágico). El escalonamiento de vocativos (7 veces), sabiamente situados en lugares estratégicos, responde a un diseño coral que potencia, vía afectiva, la impresión de climaterio. El poema se apoya en un doble contraste: Mundo Adulto/Mundo Infantil: Gigantismo (España, mítica y geográficamente considerada)/Pequeñez (la indeterminación de los destinatarios del monólogo genera una nueva realidad opositiva: Lo individualizado y único (España)/Lo múltiple y diverso (los niños). Pero sobre lo que realmente se interesa Vallejo es sobre la equifuncionalidad de dos mitologías que se superponen: La Mitología-Infantil se ve afectada de lleno por el tragicismo que emerge de la Mitología-Política de una España alegorizada como prueba cualificante. El que Vallejo seleccione, en primer lugar, una constelación de connotadores educacionales y/o escolares responde a las necesidades de un proceso explícito de simbolización primaria: El destino de España aparece subordinado a la irrupción de la heteronomía y del desorden en el ámbito privilegiado de lo escolar. Escuela (lugar de la racionalidad, la ilustración...): España sería, entonces, los dos polos de la alegorización. Los términos-satélite de este Universo amenazado por la disgregación extraen su significatividad de la confluencia entre exterioridad/interioridad, frente a la que pervive la radical maldad de la barbarie. La plegaria vallejiana apunta al centro mismo de una mitología objetal, gestual, emblemática, etc. La proliferación (y, lo que es más notorio, la acumulación en contados versos) de referentes escolares encabalga lo trágico (la realidad política de una España al borde del exterminio) a lo lúdico (mundo infantil) para inocular en éste último la ponzoña de la disarmonía; de ahí que el elemento visionario y alucinatorio irrumpa con la fuerza de un cataclismo. Los semas de negatividad (y privación), como metáfora de la antropofagia y la castración, minusvaloran su realidad asimismo contaminada (aterrorizada) por la inminencia del holocausto. Algunos ejemplos: «qué viejo vuestro *2* en el *cuaderno!*» — «os dio la *altura*»

[39] Cfr. *J. Higgins (1975), pp. 336-338; y R. Paoli (1967), pp. CCXXIV-CCXXXI.*

— *«vértigo* y *división y suma»* — ¡«cómo van a quedarse en diez los dientes, / en *palote* el *diptongo»* — «¡Cómo va el corderillo a continuar / atado por la pata al gran *tintero»* — «¡Cómo vais a bajar las gradas del *alfabeto* / hasta la *letra* en que nació la pena» — «bajad la *voz,* el canto de las *sílabas»* — «si os asustan los *lápices* sin punta». Esta imaginería de lo catagógico y lo feísta amplifica el tono admonitorio que el poeta selecciona para su voz. Desterrado el atributo cualitativo por excelencia (La Inocencia), la tragicidad sustancializada (en un proceso de metábasis imparable) la realidad entera. La correlación climática *(mundo⟶España⟶niños)* auspicia una segunda estructura tripartita en la que la progresión («¡Niños del mundo, está / *la madre España* con su vientre a cuestas; / está nuestra *maestra* con sus férulas, / está *madre* y *maestra»)* ahonda en la circularidad que atraviesa el poema; circularidad centrípeta porque Vallejo articula la composición bajo los auspicios del círculo dentro del círculo del círculo, etc. La imagen de la espiral enloquecida es la que corresponde, en el nivel de las representaciones ideológicas, a la matriz temática de la fábula infantil invertida. Los contenidos mágicos no apuntan hacia la concordia universal. La reduplicación de eslabones rítmicos; la monocordia del sonsonete tímbrico; la machacona orquestación de contrapuntos y movimientos fugados, obedecen a una gramática sonora que, en cierto sentido, aprovecha de las canciones de corro infantil, estribillos, repeticiones, encabalgamientos, paralelismos y anomalías yuxtapositivas. Numéricamente, la disposición de estos conectores rítmico-semánticos quedaría como sigue (de menor a mayor): *«Si cae»* (en la prótasis = 2 veces; en la apódosis = 9 veces); *«digo; es un decir»* (3 veces, pero localizada la oración condicional, asimismo, en los tres lugares clave: prótasis, meridiano, del poema, apódosis); *«la calavera»* (3 veces, pero en un contexto que enfatiza su funcionalidad thanatosémica: «la *calavera* hablando y habla y habla, / la *calavera,* aquélla de la trenza, / la *calavera,* aquélla de la vida!»); *«qué»* (en frase exclamativa = 4 veces); *«está»* (como índice de la situación agónica de España = 4 veces); *«¡cómo!»* (con un mismo verbo —«vais», «va», «van»— = 5 veces); *«niños»* (el catalizador fundamental de toda la composición = 7 veces). El aparentemente aséptico formalismo numérico no es tal; obedece a un peculiar pitagorismo o cabalística simbólica. La disposición progresiva 2⟶7 responde a la circularidad envolvente. En el poema nada es gratuito (todo es significativo): La maestría de Vallejo consiste en ocultar (o, en todo caso, disimular) esta voluntad de estilo bajo una catarata de imágenes oníricas, cataclismos sémicos y colisiones de realidades topológicamente situadas en sistemas muy distantes dentro de la cadena rítmica. El efecto de inversión viene condicionado por la constante imbricación (en seriaciones plurívocas) de vectores estructurados según el código del lenguaje demótico o jeroglífico. En el primer caso, el uso del habla emotivo-expresiva se aprovecha de una tópica histórica ritualizada (la óptica milenarista y apocalíptica; la metagoge y la prosopopeya como vínculos de un enfoque determinista al final del cual la carátula de una España agonizante no sólo no coincide con el *grafitti* clásico de la madre-patria sino que esa madre-España se autonomiza por la presencia de un segundo código convergente: El de la ideologización del símbolo para alegorizar una totalidad asimismo en trance de autonomización). La jerga jeroglífica, por su parte, sobreimpone las marcas del extrañamiento (como, por ejemplo, la fusión de ideolectos mitológicos —Icaro, Faetón...—: «si cae España —digo, es un decir— / si cae del cielo abajo...» sobre un sustrato no mitológico) como una traducibilidad reducida al absurdo o al apunte

oniroide. La liquidación de la lógica demostrativa (sustituida por la mostrativa o experiencial) sustrae el concepto bajo el acecho del sentimiento. La plusvalía expresionista resultante echa mano de la metáfora plástico-visionaria acorde con el esbozo feísta («está / la madre España con su vientre a cuestas»—«está en su mano / la calavera hablando y habla y habla...»), la superposición de catalizadores para reflejar la distorsión del sentido histórico (Cielo/Tierra: «si *cae* del *cielo* abajo»———→«si *cae* España, de la *tierra* para abajo»), la vivificación de lo objetal, y viceversa («su antebrazo que asen, / en cabestro, dos láminas terrestres») o el uso de mitemas de lo vivencial («que España está ahora mismo *repartiendo* / la energía entre el reino animal, / las florecillas, los cometas y los hombres»). España aparece investida por el papel de Destinador en el esquema mítico: Lo sacrificial y retribuidor alcanzan a todos los niveles, incluso al mundo infantil («porque os *dio* la altura, / vértigos y división y suma, niños»). El emblema de la calavera parlante (con sus remitentes, la muerte y la vida: «la calavera hablando y habla y habla, / la calavera, aquélla de la trenza, / la calavera, aquélla de la vida») clausura espléndidamente esta imaginería de la procacidad de sentidos. Entre el arrebato apostrófico de la prótasis («Niños del mundo») y el imperativo de la coda («id a buscarla!»), se desarrolla, en una tensión jamás decreciente, el drama de las identificaciones y de las reciprocidades: La esfera no humana se humaniza hasta las fronteras de la verosimilitud; la esfera humana se objetaliza para atemperarse a la tragedia de lo Mismo.

III. Conclusiones

La poesía de Vallejo es fáustica en cuanto que supone una toma de postura en contra de la mentira de la representación y la trivialización hiperestésica. El poeta dice lo que piensa (más de lo que siente) con el auxilio del gesto mímico:[40] La celebración del reconocimiento supone el destierro de la ironía porque todo arte revolucionario (y el de Vallejo lo es sobremanera) «no es un comportamiento inconsciente, sino una sensación consciente (...), la técnica de la manipulación afectiva en relación con la realidad».[41] Vallejo entra en contacto no con lo demónico sino con lo demoníaco en su vertiente irracional para ofrecernos una construcción dialéctica que supere las antinomias de todo proceso mecanicista: Síntesis y antítesis no se hacen absolutos (lo que implicaría la invalidación de la dialexis) sino que son deudoras de la tesis de la irrupción de un mal histórico en el mundo. En ningún momento el desequilibrio entre realidad/irrealidad se traduce en la equiparación de la realidad con la posibilidad. La catacresis y la parcelación metonímica no desembocan en el concepto platonizante de la apariencia ni tan siquiera en la atomización de la experiencia del Sujeto cognoscente; antes bien, Sujeto y Objeto suman su estupor hasta hacerse índices abstractos de una vivencia que trasciende la memoria como horma restauradora del orden-del-mundo. Aislado el peligro supremo (la ideología apologética de una totalidad no-consciente),[42] Vallejo decide ali-

40 Cfr. *H. Althaus (1978), pp. 15-23.*
41 *C. Caudwell (1978), p. 84.*
42 *Para una lectura social-estética,* cfr. *AA. VV. (1977).*



nearse en una postura fenomenológico-existencial con su aporía del Logos-Mundo como única preexistencia. En la sintaxis perceptiva vallejiana, el Ojo ya no recuerda sino que selecciona y califica. Afectado por el drama de las imágenes apocatastásicas, Vallejo acepta la evidencia spinocista pero con la mutilación del recuerdo subordinado a un juicio que ya nunca más volverá a confiar en la metáfora del prisionero de la caverna platónica. La Mirada sustituye al Concepto pero sin excluir del todo esa memoria que requiere de la inmensa Memoria-del-Mundo.[43] Como dice Th. Adorno: «En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte puede dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: La verdad es concreta».[44] El motivo hegeliano del arte como conciencia de necesidad (superadora del abismo abierto entre sujeto y objeto) cobra en Vallejo el significado añadido de una ruptura ideoestética de gran alcance porque, por vez primera, Vallejo se abre al mundo no para estigmatizarlo o exorcizarlo sino para reconocerlo. Ahora, por fin, «el odio frontal a la muerte y la reivindicación de la vida»[45] se materializan en una poesía coral, de destinos colectivos, en la que el pueblo, enaltecido en y por su anonimato, es el agente/paciente de su propia historia.[46] El álgebra del sentido se carnavaliza como una matemática cualitativa (más que cuantitativa)[47] con que poder abordar la psicofanía satánica ante la que el Yo apostrofa y mitologiza.[48] De la crispación agónica de *Trilce* (1922) pasa a la interpretación marxistizante de la historia, con su corrección apocalíptica y revolucionaria.[49] La antítesis espíritu/materia de sus obras anteriores deja de ser operativa ante la pregnancia del mundo como materialidad significante.[50] En palabras del propio Vallejo: «Nunca me

[43] Cfr. *M. Merleau-Ponty (1975), para la terminología que aquí utilizamos.*

[44] *Adorno, Th. (1971), p. 33.*

[45] *Vélez, J. y Merino, A. (1984) (II), p. 26, quienes rechazan el presunto influjo de Nietzsche en Vallejo.*

[46] *Tal es la tesis de Vélez, J. y Merino, A. (1984) (II), p. 124: «Es el pueblo mismo a quien reivindica y pronuncia».*

[47] *Así lo afirma Concha Méndez (1978), p. 124: «En* España, aparta de mí este cáliz *se nombran medidas matemáticas: onzas de sangre, metros de agua, gramos del poso de la muerte».*

[48] *X. Abril (1958), p. 47, acierta cuando afirma que «Vallejo se prolonga casi siempre en los protagonistas de su obra». En el mismo sentido opina Jorge de Lellis (1960), p. 84: «cuando lanza el poema no lo deshace en alegóricas metáforas sino que es toda su voz la que pregunta, exclama, grita, quema». De ahí la confrontación que la crítica hace de Neruda* (España en el corazón) *y Vallejo, apostando mayoritariamente por el segundo y acusando de frialdad y distanciamiento al primero.* Cfr., *en tal sentido, X. Abril (1958), p. 175; M. Gottlieb (1978), p. 154.*

[49] *J. M. Oviedo (enero 1980), p. 8, quien añade más adelante: «El mito de la redención se realiza en la promesa de otro evangelio, el marxista» (p. 10). En palabras de N. Martínez Díaz (enero-febrero 1979), p. 25: «Al contemplar la dolorosa coyuntura histórica peninsular probablemente advertía —o intuía— el desarrollo, en territorio español, de un ensayo general que preparaba esa pesadilla apocalíptica que, más tarde, viviría toda la humanidad». Respecto a las manipulaciones ideológicas de Georgette de Vallejo y Larrea (quien mixtifica el marxismo vallejiano desde la óptica de su recristianización teológica),* cfr. *A. Coyné (enero 1980), pp. 19-22; A. Escobar (1981), p. 29; A. Romualdo (marzo-abril 1966), pp. 39-42.*

[50] *Las palabras que R. Paoli (enero-febrero 1979), p. 8, dedica a* Poemas humanos *son perfectamente aplicables a* España...: *«Marxismo, materialismo, comunismo, no son en Vallejo predicados superpuestos a una poética que siga colocándose en un marco burgués sensual, sino que encuentran una traducción adecuada y consecuente en el nivel estrictamente artístico». Palabras plenamente coincidentes con las de V. Fuentes (enero-febrero 1979), p. 11: «En la poesía vallejiana de su última etapa, el Homo Natura evoluciona al Homo Historia, pero éste siempre mantiene su inexorable arraigamiento humano en la naturaleza, manteniendo su propia dinámica en las relaciones sociales dadas y creando su propia dimensión material»; y A. Escobar (1981), p. 33: «este proceso de asimilación del pensamiento marxista se inviste en el discurso poético de Vallejo como Sustancia ideológica y no como retórica política». El propio Vallejo hace gala de una gran*

di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente».[51] Dilacerado entre Utopía/Contrautopía, Vallejo hace del signo lingüístico una forma óptima de expiación. La síntesis dialéctica de los contrarios (yo/mundo, historia/metafísica, pasado/presente...) oblitera el fetiche de la presunta autonomía del lenguaje poético por inmersión (verdaderamente catártica) en una identidad negativa. En Vallejo, la dialéctica es la conciencia consecuente de la diferencia[52] porque tras la contemplación de la Muerte (el motivo ideológico y experiencial de la Thanatoforía) aflora el canto a la Vida (también con mayúsculas) como alcahueta de la Historia.[53] La remitologización de la imaginería y la heráldica bíblicas cumple una función correferencial al condicionar el sustrato cultural cristiano al adstrato marxista y al superestrato humanista. En Vallejo la prosopografía y la ekfrasis actúan litóticamente: La bisemia del signo es producto de una semántica connotativa que hace de los significantes marcas intencionales. El verbo vallejiano se hace copartícipe de la surrealidad porque toda poética de los *disiecta membra* transforma la negatividad en una positividad enraizada en una praxis que va más allá de la mera testimonialización. El referente de su producción estética se hace mediación ideológica (no como deformación sino como reflejo mediatizado).[54] La relación epistemológica con una realidad fragmentada se formaliza deícticamente como una semiosis de la coherencia investida de incoherencia denotativa: La modelización textual se presenta como un sintagma finito sobre un *continuum* histórico entendido como

lucidez cuando dice: «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas», Mundial, *21 de septiembre de 1928. Ahora en César Vallejo (1966), p. 77, y* apud *N. Martínez Díaz (enero-febrero 1979).*

[51] *Carta a J. Larrea, en J. Larrea (1973), p. 108, citada por V. Fuentes (marzo 1976), p. 17, quien dice: «Desde el* Cántico Espiritual *no contamos en la poesía de lengua castellana con una canción como ésta que canta el poeta peruano a la epopeya del pueblo español en armas». Para las posturas enfrentadas acerca del libro de Vallejo,* cfr. *A. Escobar (1973), A. Ferrari (1972), y J. Franco (1984). Para V. Farías (1981), p. 126, en Vallejo «faltaba todavía la tematización explícitamente dialéctica y materialista del fenómeno histórico», que es lo que cumple* España... *También R. Paoli (1981), p. 29, se refiere a la superación de la etapa individualista: «El modelo antropológico expuesto por Vallejo es, en términos ideales, el mismo de Mariátegui: El hombre socialista contrapuesto al hombre individualista».*

[52] Cfr., *para esta dirección ideológica, Th. Adorno (1984), p. 13. G. Siebenmann (1984), p. 547, por su parte, atina en su afirmación: «En las poesías de* España, aparta de mí este cáliz *[...] obtuvo Vallejo el logro más espectacular en cuanto a la desestabilización del lenguaje». También S. Salinas (1987), p. 77, se refiere a ese afán de totalidad (como Picasso con su* Guernica). *En palabras de R. Paoli (1964), pp. CCIV-CCV: «È l'apporto spiritualistico, ispanico, ad una adesione materialistica [...] È l'ispanizzazione del materialismo storico e della rivoluzione marxista».* Cfr., *asimismo, J. Franco (1984), p. 358: «Si Vallejo quiso aceptar una poética "realista" fue por considerar que el espíritu colectivo de los milicianos españoles representaba un salto cualitativo más allá del individualismo».*

[53] *Así lo sostiene, entre otros, L. Monguió (1975), p. 375: «Importa recalcar este sentido de triunfo sobre la muerte que Vallejo expresa en su poesía de la guerra española». G. Sucre (1975), p. 433: «Es [...] el primer libro de Vallejo realmente abierto al mundo»; y G. Sucre (1985), p. 137: «Es evidente que Vallejo no está proponiendo ninguna trascendencia, sino una inmanencia: no consagrar a Dios sino al hombre».*

[54] Cfr., *para la teoría del reflejo, P. Macherey (1974), pp. 17-18. Como dice Félix Grande (1986), páginas 17-18: «Sin su dolor bestial de presidiario, lo más probable es que* Paco Yunke, El Tungsteno *y, en medida más honda,* España, aparta de mí este cáliz, *no contuvieran ese alarido de piedad en que consiste la verdadera nostalgia de justicia». En idéntico sentido se manifiesta K. McDuffie (1985), p. 100: «In the Spanish Civil War, as* EsAC *crearly reveals, Vallejo hoped to achieve heaven on earth, the true socialist society, through the sacrifice of the Republic fighters»; y A. Sicard (1973), p. 76: «La douleur revêt, chez Vallejo, son caractère paradoxal, au lieu de provoquer un repli du sujet sur lui-même, au lieu de l'enclore dans son univers personnel, elle crée l'ouverture sur le monde. Elle est expérience de l'objectivité».*

causalidad. Vallejo comparte, con K. Marx, la concepción de la Historia en términos de diacronía[55] porque, para ambos, el lenguaje es la conciencia práctica y el ser social, el que determina la conciencia. La saturación vallejiana se arquetipifica como una necesidad de ceder su elocuencia al dolor. Frente a la *ratio* burguesa, Vallejo postula la transgresión del orden desde esa misma necesidad que hace perentorios todos los artilugios de la inocencia. En tal sentido, propone una ontología del ser histórico desde el presupuesto de una pluralidad que supere la univocidad. El *polisenso* de Vallejo es de tal omnicomprensividad que hace de la particidad la regla de su reescritura. Traspuesta la angustia como pretendido existencial, no tropieza en el jeribeque de la claustrofobia sino que instituye un lugar de interpretación tensionado por la diferencia específica: Víctimas y victimarios, paleofascismo y revolución, necrolatría y vértigo de la quimera, son instancias protagónicas de una *mitopoiesis* que no reconoce más horma que la de una temporalidad no aristotélica: «Inútil es decir que cuando la conducta pública del intelectual contiene, a la vez que el gesto, vivido y viviente, de protesta y combate, un grado máximo de irradiación ideológica, el caso alcanza los caracteres de un verdadero arquetipo de lo que debe ser el hombre de pensamiento».[56] La pérdida de la inocencia del ideolecto vallejiano es un modo de traducir lo implícito en explícito al hacer de lo oracular la ley interna de su discurso, y no un convencionalismo más. La manipulación estilística del hecho histórico desecha todo ruido semántico. El compromiso político de Vallejo no pudo ser más rotundo: «El literato de puerta cerrada no sabe nada de la vida (...) Producto típico de la sociedad burguesa su existencia es una afloración histórica de intereses e injusticias, sucesivas y heredadas, hacia una célula estéril y neutra de museo».[57] Bajo la opresión del ímpetu utopista, la realidad histórica de España se hace hipóstasis de lo metahistórico:[58] La exaltación hagiográfica y

[55] Cfr. *K. Marx (1976), p. 47: «Tan pronto como se expone este proceso activo de vida, la historia deja de ser una colección de hechos muertos, como lo es para los empiristas, todavía abstractos, o una acción imaginaria de sujetos imaginarios, como para los idealistas». Las palabras de J. Higgins (1975), p. 324, son coincidentes: «Para Vallejo la guerra es más que un acontecimiento histórico y más que una lucha contra el fascismo: es un símbolo y un episodio de la lucha del hombre por crear una nueva sociedad universal, y la República es el símbolo de esa sociedad en el proceso de nacer». La opinión de J. M. Valverde (1958), p. 27* (España... *es un «libro escrito en nuestra guerra española, totalmente exento de ideología»), es insostenible. No acabamos de entender como S. Yurkievich (1958), p. 67, puede llegar a afirmar que «es el libro menor de Vallejo» y que «no supera la circunstancia que lo generó».*

[56] *C. Vallejo, «Las grandes lecciones culturales de la guerra española»,* Repertorio Americano, *n.º 796 (27 de marzo de 1937),* apud *Vélez, J. y Merino, A. (1984), p. 87. Es decir: «La historia se vive y se siente vivir». César Vallejo (1973), p. 17. A la luz de estas palabras, la tesis metafísico-espiritualista de A. Lora Risco (1965), p. 569 y passim, raya en el despropósito: «Vallejo no se inspiró en nada, sino que descubrió,* en medio del fuego y del polvo españoles, *los símbolos catalizadores de su profunda experiencia de poeta». M. Gottlieb (1967), p. 192: «Para Vallejo [..] la guerra no le arranca de su ensimismamiento egocéntrico»; y E. T. Villanueva (1951), p. 70: «España es un "canto de amor a la humanidad crucificada"», se alinean en la misma orientación ideológica.*

[57] *C. Vallejo, «Literatura de puerta cerrada»,* Variedades *(26 de mayo de 1928),* apud *N. Salomon (1967), quien habla del carácter «engagé dans l'Histoire qui se nouait tragiquement en 1937» (p. 103). A. Ferrari (1972), p. 46, afirma que «en los últimos años Vallejo busca una solución en la revolución social». R. Bareiro-Saguier (1973), p. 13, nota que «Para Vallejo —como para Mariátegui— en el comunismo existe, en cierta forma, una vuelta a la comunidad indígena».*

[58] *Así lo sostiene A. Ferrari (1983), p. 88: «Cuando Vallejo piensa la Revolución Socialista, la piensa de una manera apocalíptica, fuera del tiempo». Para una postura contraria,* cfr. *A. Sicard (1973), p. 89, para quien los poemas de Vallejo «son el resultado de una profundización de la experiencia personal de Vallejo, que le permite elevarlo hasta lo histórico, descubrir una dialéctica al nivel histórico». Como nota J. Franco*

el improperio denigratorio; la semántica de los contrarios; el aparte escénico y los monólogos trágicos, son formas vicarias de ese modo de representación que estipula una reglamentación para someter al anacoluto: Enfrentado a una experiencia difícilmente verbalizable, el *neologos* vallejiano se comporta como una desgarradura imposible de cauterizar[59] porque no hay escritores inocentes ni textos neutrales ante la Historia.

IV. Referencias bibliográficas

4.1. *Fundamentación teórica*

AA. VV. (1977): *Revolución y literatura.* Madrid, Ed. Akal.

AA. VV. (1978): *Dialéctica y literatura.* Madrid, Ed. Akal.

Adorno, Th. (1969): *Crítica cultural y sociedad.* Barcelona, Ed. Ariel.

— (1971): *Teoría estética.* Madrid, Ed. Taurus.

— (1983): *Terminología filosófica,* I. Madrid, Ed. Taurus.

— (1984): *Dialéctica negativa.* Madrid. Ed. Taurus.

Althaus, H. (1978): «Economía y fantasmagoría», en AA. VV. (1978), pp. 15-23.

Bachelard, G. (1982): *La poética de la ensoñación.* Madrid, F.C.E.

Barthes, R. (1975): *Escrever... Para què, Para quem?* Lisboa, Edit. 70.

Bataille, G. (1977): *La literatura y el mal.* Madrid, Ed. Taurus.

Benjamin, W. (1982): *Discursos interrumpidos,* I. Madrid, Ed. Taurus.

Caudwell, C. (1978): «D. H. Lawrence: Estudio sobre el artista burgués», en AA. VV. (1978), pp. 71-90.

Cohen, J. (1976): «Poésie et redondance». *Poétique,* n.° 28.

Friederich, H. (1974): *La estructura de la lírica moderna.* Barcelona, Ed. Seix Barral.

Girard, R. (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca.* Barcelona, Ed. Anagrama.

Goldmann, L. (1975): Para una sociología de la novela. Madrid, Ed. Ayuso.

Habermas, J. (1981): La reconstrucción del materialismo histórico. Madrid, Ed. Taurus.

Kosik, K. (1967): *Dialéctica de lo concreto.* México, Ed. Grijalbo.

Kristeva, J. (1969): *Sémeiotike (Recherches pour une sémanalyse).* París. Ed. du Seuil.

— (1974): *La révolution du langaga poétique.* París, Ed. du Seuil.

Macherey, P. (1974): *Para una teoría de la producción literaria.* Caracas, Un. Central.

Marcuse, H. (1981): *El hombre unidimensional.* Barcelona, Ed. Ariel.

Marx, K. y Engels, F. (1976): *Textos sobre la producción artística.* Madrid, Ed. Comunicación.

Merleau-Ponty, M. (1975): *Fenomenología de la percepción.* Barcelona, Ed. Península.

Mignolo, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona, Ed. Crítica.

(1984), p. 337, en el poemario «España se convierte en un nuevo Logos que inscripto para todos los tiempos en la historia de la raza humana, marca un cambio en el concepto mismo de humanidad».

[59] *J. Franco (1984), p. 333, dice: «Para Vallejo [...], la guerra y el espíritu implicaban una nueva poética y un lenguaje distinto brotado del cuerpo social». Asimismo, A. Ferrari (1972), p. 277: «Desde los primeros poemas de* Los heraldos negros *(1916) a los últimos de* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz *(1937) hay una indudable evolución del lenguaje poético». Coincidimos plenamente con la afirmación de A. Coyné (1968), p. 305: «el lenguaje poético [...] absorbe el lenguaje simplemente político». En palabras de G. Meo Zilio (1960), pp. 13-14: «lo sgomento di essere e di esistere, lo stupore angosciato di fronte al male che dilaga, l'accorata speranza di un bene messianico, il dolore dell'umanità, l'agonia del mondo («... voluntario que mueres de universo». È un canto di morte (e di vita insieme) quale non si era mai dato nelle lettere ispaniche».*

Poëtique (1976), n.° 30, monográfico sobre la *intertextualidad.*
Raymond, M. (1983): *De Baudelaire al surrealismo.* Madrid, FCE.
Reis, C. (1979): *Comentario de textos.* Salamanca, Ed. Almar.
Rodríguez, J. C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica.* Madrid, Ed. Akal.
Rosolato, G. (1974): *Estudios sobre lo simbólico.* Buenos Aires, Ed. Paidós.
Sanguinetti, E. (1972): *Por una vanguardia revolucionaria.* Buenos Aires, Ed. T. Contempo ráneo.
Ziolkowski, Th. (1980): *Imágenes desencantadas.* Madrid, Ed. Taurus.

4.2. *César Vallejo y* España, aparta de mí este cáliz

AA. VV. (1961-1967): *Aula Vallejo.* Universidad de Córdoba (13 números en 5 volúmenes).
Abril, X. (1958): *Vallejo. Ensayo de aproximación crítica.* Buenos Aires, Ediciones Front.
Arévalo, G. A. (1977): *César Vallejo. Poesía en la historia.* Colombia, Carlos Valencia Editores.
Bareiro Saguier, R. (1973): «César Vallejo y el mestizaje cultural», en el *Séminaire César Vallejo (II)* (1973), pp. 7-14.
Camp de l'Arpa (enero 1980), n.° 71, monográfico sobre Vallejo.
César Vallejo: Actas del Coloquio Internacional, Freie Universität Berlín (7-9 junio 1979) (1981), Max Niemeyer Verlag, Tubingen.
Coyné, A. (1968): *César Vallejo.* Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
— (enero 1980): «Situar Vallejo», *Camp de L'Arpa* (enero 1980), pp. 19-22.
Cotextes (1985), n.° 10, monográfico sobre Vallejo.
Enzensberger, H. M. (1975): «Vallejo: víctima de sus presentimientos», en Ortega, J. (1975), pp. 65-
Escobar, A. (1973): *Cómo leer a César Vallejo.* Lima, Ed. P. L. Villanueva.
— (1981): «Lectura de Vallejo: Mitificación y desmitificación». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlín,* pp. 19-40.
Espejo Asturrizaga, J. (1965): *César Vallejo: itinerario del hombre.* Lima, Mejía Baca Editor.
Espinar, G. (1974): «César Vallejo y sus poemas de la Guerra Civil». *Tiempo de Historia,* año IV, n.° 45.
Farias, V. (1981): «Experiencia de la finitud e historicidad: César Vallejo y la reflexión dialéctica». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlín,* pp. 95-136.
Ferrari, A. (1972): *El universo poético de César Vallejo.* Caracas, Monte Avila Editores.
— (1972): «Explicación de *Panteón*». *Séminaire César Vallejo (I),* pp. 43-47.
Flores. A. (ed.) (1971): *Aproximaciones a César Vallejo* (dos vol.). New York, Las Américas Publishing.
Franco, J. (1981): «La "desautorización" de la voz poética en dos poemas de Vallejo». *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlín,* pp. 54-63.
— (1984): *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio.* Buenos Aires. Ed. Sudamericana. La edición original inglesa es de 1976, Cambridge Univ. Press.
Fuentes, V. (marzo 1976): «*España, aparta de mí este cáliz:* un cantar de cantares marxista». *Camp de l'Arpa* (marzo 1976), n.° 30, pp. 17-18.
— (enero-febrero 1979): «El marxismo creador y otros supuestos en la poesía de madurez de César Vallejo». *Insula* (enero-febrero 1979), núms. 386-387, pp. 11-12.
Gottlieb, M. (1967): «La guerra civil española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo». *Cuadernos Americanos,* n.° 154, pp. 189-200; reproducido, fragmentariamente, en *Litoral* (1978), pp. 143-154.
Grande, F. (1986): «César Vallejo. Semejante mendigo», en su *Once artistas y un dios. Ensayos sobre literatura hispanoamericana.* Madrid, Ed. Taurus, pp. 11-24.

Higgins, J. (1975): *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo.* México, Ed. Siglo XXI.

Ibérico, M. (1965): «El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo». *Revista Peruana de Cultura,* n.° 4, pp. 47-63.

Insula (enero-febrero 1979), núms. 386-387, monográfico sobre Vallejo.

Larrea, J. (1973): *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano.* Montevideo, Biblioteca Nacional.

— (1976): *César Vallejo y el surrealismo.* Madrid, Ed. Visor.

— (1980): *Al amor de Vallejo.* Valencia, Ed. Pre-Textos.

— (1983): «César Vallejo», en su *Torre de Dios: Poetas.* Madrid, Ed. Nacional, pp. 181-316; para *España...,* pp. 290-314.

Lellis, M. J. (1960): *César Vallejo.* Buenos Aires, Ed. La Mandrágora.

Litoral (1978), núms. 76-78, monográfico sobre Vallejo, bajo el título de *Perfil de César Vallejo.*

Lora Risco, A. (1965): «César Vallejo y la guerra civil española». *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.° 183, pp. 553-583; reproducido, fragmentariamente, en *Litoral* (1978), p. 150.

Ly, N. (1985): «L'ordre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo». *Cotextes* (1985), n.° 10, pp. 11-57.

Martínez Díaz, N. (enero-febrero 1979): «César Vallejo. El poeta y su época». *Insula* (enero-febrero 1979), pp. 9 y 24-25.

Martínez García, F. (1976): *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta.* León, Ed. Colegio Universitario de León.

— (1987): «Introducción a *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*», en su edición de *Poemas humanos* y *España...* Madrid, Ed. Castalia, pp. 7-68; para *España...,* pp. 35-40.

McDuffie, K. (abril-junio 1975): «Todos los Ismos el Ismo: Vallejo rumbo a la Utopía Socialista». *Revista Iberoamericana,* n.° 91 (abril-junio 1975), pp. 177-202.

— (1985): «Beyond Dialectics: Language and Being in *Poemas humanos*». *Cotextes* (1985), n.° 10, pp. 59-111.

Meo Zilio, G. (1960): *Stile e poesia in César Vallejo.* Padova, Liviana Editrice.

— (1967): «Neologismos en la poesía de César Vallejo». *Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico C.N.R.* Casa Editrice D'Anna, Florencia, pp. 13-98.

— (1981): «Vallejo y Neruda». *Aspetti e problemi delle letteratura iberiche.* Studi offerti a Franco Meregalli. Roma, Bulzoni, pp. 251-265.

Meléndez, C. (1978): «Muerte y resurrección de César Vallejo». *Litoral* (1978), pp. 123-124.

Miret, E. (1973): «Conflicto y Contradicción en la obra de César Vallejo», en el *Séminaire César Vallejo, II,* pp. 41-53.

Monguió, L. (1952): *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología.* New York, Hispanic Institute in the United States. Reimpreso en Lima, Ed. Perú Nuevo, 1960.

— (1975): «La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo», en Ortega, J. (1975) (ed.), pp. 373-382.

Norte (abril-marzo 1966), n.° VII, 2, monográfico dedicado a Vallejo.

Ortega, J. (1975) (ed.): *César Vallejo.* Madrid, Ed. Taurus.

Oviedo, J. M. (1974): «Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución (Primera lectura de dos libros inéditos)». *Hispamérica,* n.° 6, pp. 3-12.

— (enero 1980): «París no era una fiesta: Vallejo en sus cartas». *Camp de l'Arpa* (enero 1980), pp. 7-12.

Paoli, R. (1964): *Poesie di César Vallejo.* Milano, Ed. Lerici.

— (1975): «*España, aparta de mí este cáliz*», en Ortega, J. (1975) (ed.), pp. 347-372.

— (enero-febrero 1979): «Vallejo y su poesía de lo material». *Insula* (enero-febrero 1979), p. 8.

— (enero 1980): «Poemas humanos, demasiado humanos». *Camp de l'Arpa* (enero 1980), páginas 24-27.

— (1981): «Poética y poesía de Vallejo», en sus *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze, Casa Editrice D'Anna, pp. 9-30.

— (1985): «Vallejo y Neruda», en sus *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Stamporia Editoriale Parenti, pp. 75-91.

Pinto Gamboa, W. F. (1981): *César Vallejo: En torno a España*. Lima, Ed. Cibeles.

Revista Iberoamericana (julio 1970), n.° 71, monográfico dedicado a Vallejo.

Romualdo, A. (marzo-abril 1966): «César Vallejo sin misterios». *Norte* (marzo-abril 1966), páginas 39-42.

Salinas, S. (1987): *España en la poesía hispanoamericana (1892-1975)*. Madrid, Ed. Juan March/Cátedra; para *España...*, pp. 63-77.

Salomon, N. (1967): «Sur quelques aspects de "lo humano" dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo». *Caravelle*, n.° 8, pp. 97-133; reproducido en Flores, A. (ed.) (1971), T. II, pp. 191-230; y con ligerísimos retoques, en Ortega, J. (ed.) (1975), pp. 289-324.

Séminaire César Vallejo (I-II) (1972-1973). Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers.

Sicard, A. (1973): «Contradiction et renversement matériale dans la poésie de César Vallejo (avant *Poemas humanos*)». *Séminaire César Vallejo, II*, pp. 59-85.

— (1982): «Pensamiento y poesía en *Poemas humanos* de César Vallejo: la dialéctica como método poético». *Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Budapest, pp. 9-21.

Siebenmann, G. (1984): «Introducción a César Vallejo: Ensayo de biografía literaria», en Schwartz Lerner, Lia e Isaías Lerner (eds.). *Homenaje a Ana M.ª Barrenechea*. Madrid, Ed. Castalia, pp. 537-548; reproducido, con ligeras modificaciones, en Siebenmann, G. (1988), *Ensayos de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Ed. Taurus, pp. 130-146.

Sucre, G. (1975): «La nostalgia de la inocencia», en Ortega, J. (ed.) (1975), pp. 417-434.

— (1985): «Vallejo: Inocencia y utopía», en su *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE, pp. 113-139.

Teleki, B. (enero-febrero 1979): «Vallejo: Una búsqueda de redención». *Insula* (enero-febrero 1979), pp. 3-5.

Valverde, J. M. (1958): *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid, Ed. Rialp.

Vallejo, C. (1966): *Literatura y Arte (Textos escogidos)*. Buenos Aires, Ed. Mediodía.

— (1968): *Obra Poética Completa*. Lima, Ed. Francisco Moncloa.

— (1973): *El arte y la revolución*. Lima, Ed. La Mosca Azul.

— (1973): *Contra el secreto profesional*. Lima. Ed. Mosca Azul.

— (1976): *Obras Completas*. Barcelona, Ed. Laia.

Vélez, J. y Merino, A. (1984): *España en César Vallejo*. Madrid, Ed. Fundamentos.

Villanueva, E. T. (1951): *La poesía de César Vallejo*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.

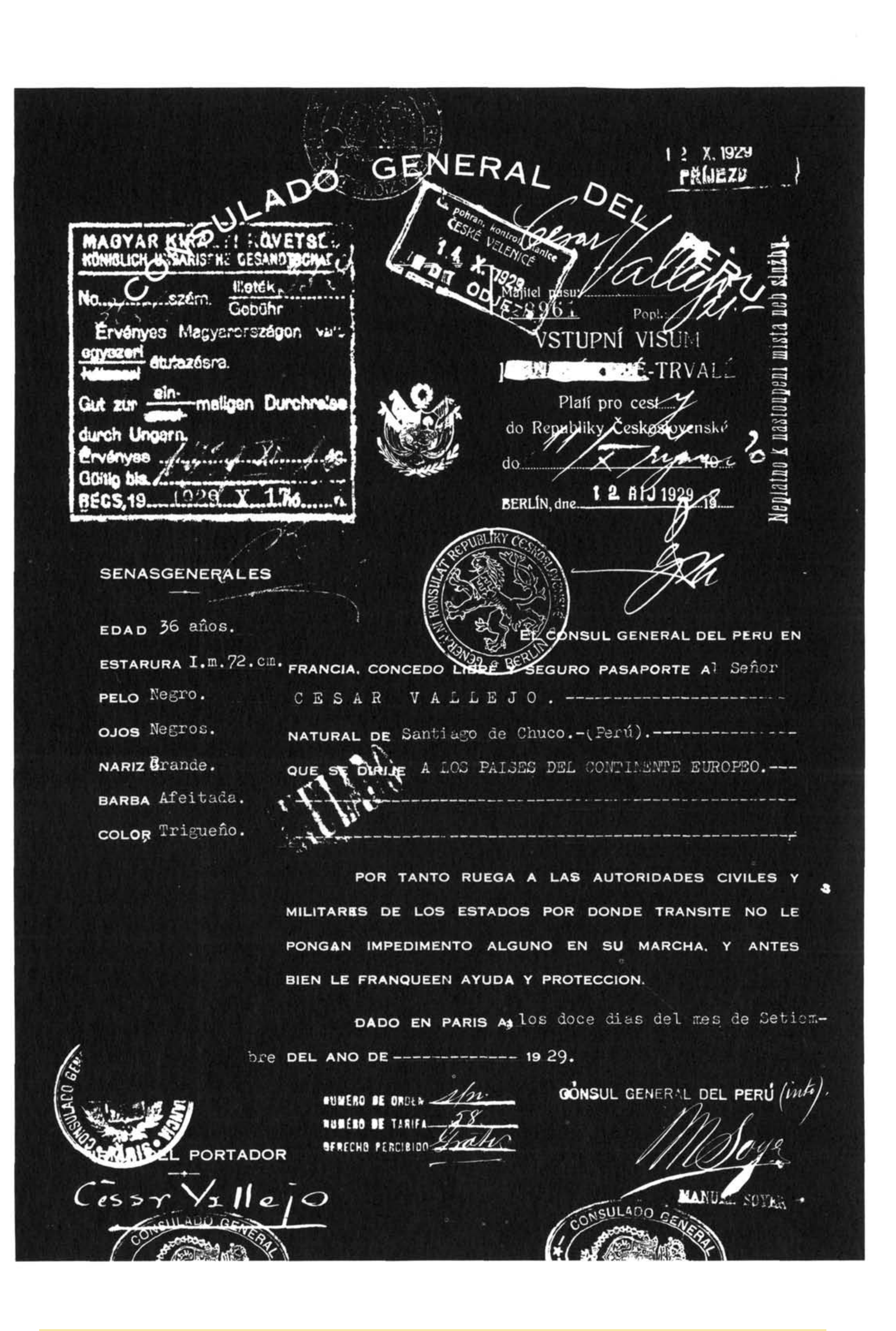
Visión del Perú (julio 1969), n.° 4, homenaje internacional a César Vallejo.

Yurkievich, S. (1958): *Valoración de Vallejo*. Resistencia Chaco. Univ. Nacional del Nordeste.

— (1973): «El salto por el ojo de la aguja (Conocimiento de y por la poesía)», en el *Séminaire César Vallejo* (1973) (V. II), pp. 97-107.

— (1984): «Sobre la vanguardia literaria en América Latina», en su *A través de la trama*. Barcelona, Muchnik Editores, pp. 7-28.

Julio Calviño



CONSULADO GENERAL DEL PERU

12 X. 1929
PŘÍJEZD

MAGYAR KIR. ... KÖVETSÉG
KÖNIGLICH UNGARISCHE GESANDTSCHAFT
No. ... szám. Illeték, Gebühr
Érvényes Magyarországon való egyszeri átutazásra.
Gut zur einmaligen Durchreise durch Ungarn.
Érvényes / Gültig bis ...
BÉCS, 19 1929 X 17

pohran. kontrol. stanice
ČESKÉ VELENICE
14 X 1929
ODJEZD

Majitel pasu: ...
... 8961 Popl.: ...
VSTUPNÍ VISUM
[redacted]É-TRVALÉ
Platí pro cestu
do Republiky Československé
do ...
BERLÍN, dne 12 ... 1929 19...

Neplatno k nastoupení místa neb služby.

GENERÁLNÍ KONSULÁT REPUBLIKY ČESKOSLOVENSKÉ BERLÍN

SEÑAS GENERALES

EDAD 36 años.
ESTATURA I.m.72.cm.
PELO Negro.
OJOS Negros.
NARIZ Grande.
BARBA Afeitada.
COLOR Trigueño.

EL CONSUL GENERAL DEL PERU EN FRANCIA, CONCEDO LIBRE Y SEGURO PASAPORTE Al Señor C E S A R V A L L E J O. ---------------------
NATURAL DE Santiago de Chuco.-(Perú).---------------
QUE SE DIRIJE A LOS PAISES DEL CONTINENTE EUROPEO.---

POR TANTO RUEGA A LAS AUTORIDADES CIVILES Y MILITARES DE LOS ESTADOS POR DONDE TRANSITE NO LE PONGAN IMPEDIMENTO ALGUNO EN SU MARCHA, Y ANTES BIEN LE FRANQUEEN AYUDA Y PROTECCION.

DADO EN PARIS A los doce dias del mes de Setiembre DEL AÑO DE ------------- 1929.

NÚMERO DE ORDEN s/n.
NÚMERO DE TARIFA 58
DERECHO PERCIBIDO Gratis

CÓNSUL GENERAL DEL PERÚ (int.)

MANUEL SOYER

EL PORTADOR

Cesar Vallejo

CONSULADO GENERAL

La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)

Ya en vísperas de adentrarse en España, en su primer viaje de 1926, César Vallejo unía ambos países y con el nexo de su querida América: «...me han dicho que sólo España y Rusia conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América».[1] En pocas naciones despertó la Revolución rusa tantas expectativas revolucionarias como en la nuestra. En el terreno de la cultura, el llamamiento hecho por Barbusse y su grupo *Clarté,* en 1919, por la creación de una asociación de intelectuales y artistas, paralela a la III Internacional, encontró un temprano eco en España. En plena dictadura de Primo de Rivera, un grupo de jóvenes literatos y artistas, agrupados en 1927 en torno a la revista *Post-Guerra,* mantenían vivo —y pese a la represión gubernamental— el ideal de unir las vanguardias artístico-literarias y las políticas, vinculando la revolución en el arte a la revolución proletaria. En aquella fecha ya Vallejo había hecho dos viajes a España; y en América, el periódico quincenal *El Machete,* fundado por Rivera y Siqueiros, y la revista *Amauta,* del grupo de Mariátegui, en el Perú, propugnaban por el mismo ideal.

César Vallejo fue acercándose a estas posiciones en una evolución dialéctica y de aguda tensión interna. Ya me he ocupado en otra ocasión de esta evolución.[2] Me limito, ahora, a señalar alguno de sus hitos fundamentales. En 1926, y tras la publicación del segundo número de la revista *Favorables París Poema,* abandona intempestivamente esta empresa, desde la cual —y al alimón con Juan Larrea— atacaba al vanguardismo formal y al establecimiento literario de España y de Hispanoamérica, desde posiciones individualistas y subjetivas. Dicho abandono coincide con su expresión de «fraternal y fervorosa simpatía» por la labor de Mariátegui y de *Amauta.*[3] No es muy aventurado colegir que la aparición de esta revista, en 1926, influyera en su decisión de abandonar la fundada por Larrea y él en colaboración solitaria. Sus posteriores impugnaciones de Larrea como escritor de la burguesía corroboraría esto. En diciembre de 1926, encontramos su primera inequívoca adhesión a la causa de los oprimidos, expresada en

[1] *«Cronología de vivencias e ideas»,* Aproximaciones a César Vallejo, *I, Ed. Angel Flores, Nueva York. Las Américas, 1971, p. 61. A falta de una «Biografía» del autor, esta «Cronología» de Angel Flores sigue siendo la más fiable.*

[2] *En el capítulo, «Supuestos ideológicos y estéticos de la poesía de madurez», de mi monografía* El cántico material y espiritual de César Vallejo, *Barcelona, Biblioteca Atlántica, 1981.*

[3] *Carta a Mariátegui, diciembre de 1926,* Aproximaciones..., *pp. 72-73.*

Facsímil de una página del pasaporte de Vallejo, expedido por el Consulado del Perú en Francia. Con este documento el poeta viajó a Rusia en 1929

términos socio-políticos. Con motivo del Salón del Automóvil, celebrado en París, escribe: «El progreso será bueno cuando sus beneficios estén al alcance de todos», añadiendo que la comodidad y el bienestar de los hombres no depende tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social.[4]

En enero de 1927 destaca la novela de la revolución rusa, *El año desnudo,* de Boris Pilniak, como «el heraldo del nuevo espíritu». Como sabemos por su viuda y por cartas a amigos, Vallejo vivió, entre 1927 y 1928, una profunda crisis existencial, entreviendo como causa de su malestar —según nos dijo Georgette—[5] el alejamiento y la ignorancia de los problemas que más atormentaban a la humanidad avasallada y sufrida. De aquí su enfebrecida entrega al estudio de la realidad social y del marxismo. Su adhesión a éste (tras sus dos viajes a la Unión Soviética, en 1928 y 1929, y culminando con su afirmación, a partir de 1929, como militante comunista) reviste todo un sentido iniciático. La iniciación, como estudia Mircea Eliade, es coexistente a toda existencia humana auténtica, la cual lleva implícita toda una serie de profundidades, pruebas, angustias, pérdida y reconquista de sí: muerte y resurrección. Y todo ello dentro del modelo de renovación cósmica.[6] En términos de esta renovación, Vallejo habló del marxismo como de un «inédito principio de vida»: «... circula en nuestras entrañas más dolidas y en las más lóbregas desarticulaciones de nuestra conciencia, un aliento nuevo, un germen vital...»[7]

Expulsado de Francia a fines de 1930, por el prefecto de París, Chiappe, quien por las mismas fechas prohibía *La edad de oro,* de Buñuel, España será el escenario de la acción vital y creadora de su transmutación espiritual y de existencia. Con el país en plena insurrección contra la tambaleante monarquía-dictadura, que acabaría desplomándose en abril del 31, se vivía en España un clima sumamente fértil para el pensamiento y la acción revolucionaria. Los jóvenes intelectuales de la generación del 27, a quienes ya me he referido, crearon, en los últimos tiempos de la dictadura, una serie de editoriales que divulgaron —en un verdadero «boom» del libro de tema revolucionario— las obras clásicas del marxismo y las más recientes novedades de la literatura soviética y de la Alemania revolucionaria. No es de extrañar que, en aquella coyuntura político-social y cultural, el nuevo César Vallejo estuviera ya presente, aun antes de su llegada en persona.[8]

En febrero de 1930, y bajo el título «Un reportaje de Rusia», se empezaron a publicar en la revista *Bolívar* las reflexiones sobre sus viajes a Rusia. En el número del 15 de abril, casi exactamente un año antes de la proclamación de la República, publicó su artículo sobre Maiakovski, que podemos considerar como el primer planteamiento marxista —dentro de la poesía española de la época— de las relaciones entre el poeta y la revolución. En el verano saldría una edición española de *Trilce,* con prólogo de Ber-

[4] Ibíd., *p. 72.*

[5] *«Apuntes biográficos sobre César Vallejo»,* Obras completas, *3, Lima, Mosca Azul, 1974, p. 364.*

[6] Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, *París, Gallimard, 1959, p. 273.*

[7] Aproximaciones..., *p. 102.*

[8] *Estudio aquel momento, y dentro de lo que podemos considerar como una revolución cultural vivida en España entre 1917 y 1936, en mi libro* La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936, *Madrid, Ediciones de La Torre, 1980.*

gamín. Es, en sí, significativo, el que en aquel año, cuando se declaraba (desde una encuesta en *La Gaceta Literaria)* la muerte de las vanguardias formalistas, se celebrara a *Trilce.* Y es que en aquel poemario, escrito en prisión, había mucho del hálito revolucionario de la primera vanguardia, muy influida por las ondas sísmicas de la revolución rusa, y de una nueva sensibilidad solidaria.[9]

Sabemos poco de la estancia de Vallejo en España, entre enero de 1931 y febrero de 1932, meses en los que vivió entregado, en cuerpo y alma, a una intensa actividad política y literaria. «En España, Vallejo va a trabajar en forma nunca antes tan intensa», ha escrito su viuda.[10] De aquella labor nos dejó dos libros publicados, *Tungsteno* y *Rusia en 1931,* y una serie de obras inéditas: *El arte y la revolución,* el relato *Paco Yunque,* dos piezas teatrales, *Lock Out* y *Moscú contra Moscú* (o *Entre las dos orillas corre el río)* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal.* En total, una obra que no tiene parangón (tanto por su extensión, en tan corto tiempo, como por su comprensión creadora del marxismo) entre los escritores españoles e hispanoamericanos que, por las mismas fechas, se acercaron o se pasaron a las filas de la revolución proletaria.

A la par, realizó una labor de militante del PCE, de la cual apenas se sabe algún detalle, como que dio clases de marxismo, por las tabernas y trastiendas del Madrid galdosiano, a una célula de jóvenes escritores y obreros. Uno de ellos, el poeta Arturo Serrano Plaja, me contó que a la proclamación de la República él se encontraba en prisión militar por haber distribuido, en el cuartel en el que hacía el servicio, unos pasquines comunistas que le había encargado repartir César Vallejo. En el libro del escritor franquista, Eduardo Comín Colomer, se reproduce fotocopia de uno de aquellos pasquines, en donde se abogaba por la instauración del Gobierno Obrero y Campesino y se concluía con vivas a la Unión Soviética y a la Internacional comunista, «guía del proletariado hacia la revolución mundial».[11] Sin embargo, la España de 1931 no era la Rusia de 1917, algo que no parecía querer ver el sectario y minúsculo partido comunista español de entonces (cuyo número de afiliados en todo el país no llegaba al millar), fiel a las consignas elaboradas por la Internacional comunista.

Como militante, Vallejo debió estar presente en los actos y manifestaciones organizadas por las pequeñas huestes comunistas contra la «República burguesa», antes y después de la proclamación de ésta. Aunque teniendo en cuenta su recato, y el sectarismo del grupo dirigente del PCE, su participación debió ser de poco relieve. Pudo haber formado parte de los grupitos comunistas que, el 14 de abril y a contracorriente de la gran marea popular, daban gritos por las calles madrileñas de «¡Abajo la República!», «¡Todo el poder a los Soviets!» y «¡Dictadura del proletariado!». Asimismo, podría haberse encontrado presente en los actos celebrados en el cine Variedades, el 7 de junio, y en el teatro Maravillas el 6 de agosto; actos de protesta, el primero, contra las elecciones a las Cortes Constituyentes, y el segundo como contrapartida a la apertura de estas Cortes. También debió haber colaborado, quizás en condición de militante anóni-

9 *Años después, el propio Vallejo escribiría: «Antenor Orrego define en el prefacio de* Trilce, *admirable y profundamente el arte socialista».* El arte y la revolución. Obras completas, *2, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 139.*

10 *«Apuntes biográficos...», p. 370.*

11 Historia del partido comunista de España. Primera etapa *(I), Madrid, Editora Nacional, 1965, p. 271.*

mo, en algunas de las actividades culturales del partido comunista. ¿Publicó en el diario *Mundo Obrero*, en *Juventud Roja*, órgano de las Juventudes comunistas o en la revista *Bolchevique?*[12]

Más cierta debió ser su participación en una caldeada conferencia del Ateneo madrileño, a fines de junio, donde, y según su autor, F. Fernández Armesto, «por primera vez, se puso en España a discusión la teoría marxista-leninista de la literatura», y la cual sirvió —siguiendo con sus palabras— para la creación de la Unión de escritores proletarios-revolucionarios.[13] Una nota en *Nueva España*, 30 de junio de 1931, informaba del acto y de la constitución de esta Unión, en la que se agrupaban escritores españoles e hispanoamericanos, citándose, como elegidos para la presidencia, los nombres de Arderíus, Ricardo Baroja, Antonio Espina, Pedro de Répide y Velázquez, que bien pudiera ser el escritor peruano Juan Luis Velázquez, amigo de Vallejo y expulsado de Francia al mismo tiempo que él. Otros dos peruanos, Armando Bazán y César Falcón, también debieron estar presentes en aquel acto fundacional de dicha Unión, la cual no llegaría a consolidarse.[14]

Aquel proyecto tuvo su origen en el Congreso de escritores y artistas revolucionarios celebrado en Karkov, noviembre de 1930. César Vallejo, en el capitulito, «Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario», de *El arte y la revolución*, recogió, adhiriéndose a ellas, las directivas prácticas y las consignas de la plataforma aprobada en Karkov. La no publicación de este libro en las fechas en que fue escrito privó a la estética marxista de su época de una lúcida y original, en varios aspectos fundamentales, aportación hispánica. En mi citado librito sobre Vallejo ya me ocupé de esta obra, señalando cierta tensión entre los documentos y planteamientos, emanados de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, con sede en Moscú, que reproduce y propaga, y sus propios planteamientos de un marxismo crítico y creador, en cuanto aspectos de la génesis creadora y de la relación arte e ideología. Lo que me interesa destacar, y como presupuesto teórico de sus escritos que agrupo bajo el rótulo de literatura proletaria, es su adhesión a ésta. En el apartado «Literatura proletaria», entra en un debate en el que habían intervenido Trotsky, Gorki y Lenin, y aunque se apoya en éste y en la posición oficial soviética, entre 1930 y 1932 (la literatura proletaria debe ser una literatura de clase y una literatura de partido, y equivale a literatura bolchevique), establece un original deslinde, entre lo que define como arte proletario o bolchevique y arte socialista. Aquél es un arte —y una literatura— de partido, didáctico y de agitación, con una

[12] *El escribir este ensayo lejos de España me impide consultar archivos y fuentes que arrojaran datos sobre la labor de Vallejo en el partido comunista español. Con relación a su colaboración en la prensa comunista, los artículos de* Mundo Obrero, *«La opinión de Lenin sobre la literatura» y «¡Los escritores, a la fábrica! ¡Los obreros, a la literatura!», 3 y 11 de diciembre de 1931, de redactor anónimo y que Cobb atribuye a Angel Pumarega, bien pudieran ser suyos, especialmente el primero. La cita de Christopher H. Cobb se encuentra en su libro,* La cultura y el pueblo. España, 1930-1939, *Barcelona, Laia, 1981, p. 47.*

[13] *F. Fernández Armesto, «La misión de la literatura proletaria revolucionaria en España»,* Bolchevismo, *n.° 1, 11 de marzo de 1932, pp. 36-37.*

[14] *El libro de Armando Bazán,* Urbes del capitalismo, *se publicó, en 1931, por «Ediciones Proletarias», como parte de un programa editorial de dicha Unión de escritores, que no debió ir más allá de esta publicación. César Falcón tuvo en la España republicana una gran actividad cultural y política. En 1933, fundó el «Teatro Proletario». Sobre su gira en Asturias escribió el artículo «El teatro proletario en Asturias», reimpreso en el libro de José Esteban y Gonzalo Santoja,* Los novelistas sociales españoles (1928-1936) *—antología—, Madrid, Editorial Ayuso, 1977, pp. 104-107.*

misión cíclica y hasta episódica, pues terminará con el triunfo de la revolución mundial; mientras que el arte —y la literatura— socialista supone una sensibilidad orgánica socialista: nace de —y se dirige a— lo que hay de más hondo y común en todos los hombres.

El arte y la revolución, escrito con el sentido que atribuye a la literatura proletaria, también se abre a esta segunda dimensión. Además el deslinde no es tajante, pues el artista proletario o bolchevique lucha y crea por la instauración de la sociedad socialista universal; de aquí que la idea de socialismo va implícita en la de bolchevique. En su concepción, la literatura proletaria, sin abandonar sus apremiantes imperativos, «aspira —nos dice— al entendimiento social de todos, a la comprensión de seres e intereses». Proclamándola como una nueva literatura, que nace y se desarrolla en proporción correlativa y paralela a la población obrera internacional (las nueve décimas partes de la humanidad), la contrapone favorablemente a la que llama literatura burguesa o capitalista.[15]

Hablar hoy de literatura proletaria puede parecer una *boutade* o una salida de un marxismo dogmático totalmente desfasado, dado su abuso por las élites burocráticas que controlaron la revolución proletaria. En Occidente el desfase del término, literatura proletaria, obedece, en gran parte, a móviles políticos: al proletariado actual se le quiere borrar hasta su nombre. Y no hablemos de su pasado militante y de sus logros históricos y culturales. Sin embargo, a lo largo de los siglos 19 y 20, éstos han existido y han tenido sus momentos de gran eclosión. Ateniéndose a sus realizaciones estéticas, y a la luz de la obra artística del primer decenio de la revolución proletaria soviética, el propio Vallejo señala: «Y que la crítica y la estética burguesas no se extrañen de esto de "bellezas bolcheviques". ¿Es que no hablan ellos hasta de la "belleza griega" o de la "belleza gótica"?».[16]

No intento, en lo que sigue, una revalorización plena de la literatura proletaria vallejiana. Él mismo señaló el carácter cíclico de dicha literatura, y nos advirtió que, con el tiempo, las bellezas y las emociones del arte y de la literatura bolcheviques se opacarían considerablemente.[17] Sin embargo, hay que tener presente que todavía en el Tercer Mundo «las nueve décimas partes de la población» siguen siendo receptivas a un arte y una literatura que —como la proletaria— trate de sus vidas, de sus luchas y de sus derroteros revolucionarios. Concretamente, aquella literatura de Vallejo empalma directamente con muchas de las inquietudes, humanas y artísticas, de la literatura hispanoamericana de los años 60 y 70. Oigamos la reacción de José María Arguedas, uno de los escritores más representativos de esa época, tras su lectura de *Tungsteno:* «Lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. Afiebradamente, recorrí sus páginas, que eran para mí una revelación. Cuando concluí, tenía ya la decisión firme de escribir sobre la tragedia de mi tierra».[18] Más adelante señalaré la incidencia de la li-

[15] *«El duelo entre dos literaturas»,* El arte y la revolución, *Lima, Mosca Azul, 1973, pp. 94-99. Varios otros capitulitos están dedicados al tema de la literatura proletaria, «¿Qué es un artista revolucionario?», «Ejecutoria del arte bolchevique», y «Literatura proletaria»,*

[16] El arte y la revolución, *p. 44.*

[17] Ibíd.

[18] *En el libro de César Levano,* Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida, *Lima, Gráfica Labor, 1969, p. 48.*

teratura proletaria vallejiana sobre el Nuevo Cine y el Nuevo Teatro Latinoamericano. Paso, ahora, a una sucinta caracterización de ella.

Tungsteno, publicada por la editorial Cenit dentro de su colección, «La novela proletaria», en marzo de 1931, abre la marcha, en la obra del autor, de la literatura proletaria. En 1928, «Historia Nueva» había iniciado su colección, «La novela social», con gran éxito. Ahora, Cenit y la novela de Vallejo venían a imprimir un nuevo rumbo a esta novela. *Tungsteno* trata del dolor económico y social.[19] Los «golpes sangrientos» vividos, existencial y anímicamente, en *Los heraldos negros* por el poeta, los sufren, ahora, en esta novela, la población campesina, indígena. Lo que tiene de literatura de partido, de arte didáctico de agitación y protesta, queda diluido o entrañado en una conmovedora visión del drama del trabajo y de la explotación del hombre por el hombre. La emoción solidaria vallejiana, presente desde su primer poemario, descubre, ahora, con la literatura proletaria y los medios expresivos del cine soviético, nuevos cauces de expresión, temática y formal.

> La forma del arte revolucionario (escribe)[20] debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable... La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema ropa. Arte de primer plano... Todo crudo, ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras.

Un lenguaje de la emoción y el encuadre cinematográfico, con el cual los cineastas soviéticos de los años 20 (Eisenstein, Poudovkin, Dovzhenko) habían llevado a la pantalla algunas de las formas más violentas del drama social de los trabajadores: escenas de hambruna y, en contraposición, escenas del derroche y la depravación de los explotadores, escenas de la protesta de las masas y la subsiguiente masacre, seguida de nuevos planes de insurrección. Trae Vallejo a la novela estas escenas, encarnadas en el drama obrero-campesino andino de la cuenca minera. «A quema ropa» —y con esa actual impresión de vida y verdad que nos da el cine— nos llegan de las páginas del libro las imágenes de la violación y muerte de la Rosanda, del prendimiento de los dos campesinos indígenas y de la masacre del pueblo.

Por otra parte, parece quedar abolida, en estas escenas, la distancia entre la región andina y la España rural de la época. El «realismo implacable» vallejiano tiene una crudeza de tintas que le asemeja al realismo descarnado del esperpento de Valle-Inclán. La escena de la represión que se abate sobre el pueblo campesino presenta un ominoso carácter de agüero: parece anunciar las sangrientas represiones que caerán sobre los campesinos y obreros españoles, ya en la República (Casas Viejas, octubre del 34) y, de una forma total, durante la guerra civil:

[19] *Pocos meses después de publicarse, Arderíus, también desde las filas del PCE, declaraba: «La novela revolucionaria no puede ser otra que la proletaria». Y, asimismo, nos habla, a comienzos de agosto, de la planeada A. de E.P.R., anunciándonos que en España se titulará «Asociación Hispanoamericana». «Una interviú con Joaquín Arderíus, el primer escritor español comunista»,* Nosotros, *n.º 53, 1 de agosto de 1931.*

Tungsteno *cuenta con un antecedente inmediato de novela proletaria, la de Isidoro Acevedo,* Los topos, *Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930: novela escrita desde los planteamientos ideológicos del PCE, al cual también pertenecía su autor. Está por hacerse un estudio de este brote de literatura proletaria en la España republicana, que atrajo a escritores como Vallejo, Arderíus, Acevedo, Arconada, Sender, Pla y Beltrán, entre otros.*

[20] El arte y la revolución, *pp. 123-124.*

Una represión feroz e implacable se inició contra las clases populares. Además de los gendarmes, se armó de rifles y carabinas a un considerable sector de ciudadanos y, en general, todos los acompañantes del subprefecto, llevaban, con razón o sin ella, sus revólveres. De esta manera, ningún indio sindicado en el levantamiento pudo escapar al castigo. Se desfondaba de un culetazo una puerta, cuyos habitantes huían despavoridos. Los buscaban y perseguían entonces revólver en mano, por los techos, bajo las barbacoas, y cuyeros, en los terrados, bajo los albañales. Los alcanzaban, al fin, muertos o vivos. *(El Tungsteno,* Lima, Biblioteca peruana, 1973, p. 129.)

Escenas como ésta, las volveremos a ver en las novelas «proletarias» españolas (de Arderíus, Arconada, Sender) que continúan a *Tungsteno.* En Hispanoamérica, las vemos, en nuestros días, en la obra fílmica de Sanjines (su *El coraje del pueblo* recrea la represión y masacre de un pueblo minero, andino) y del chileno Littín, cuya *Actas de Marusia* trata del mismo tema y evoca, como la obra del cineasta boliviano, la impronta de la novela vallejiana. *Huasipungo,* de Jorge Icaza, también acaba con una escena similar; esto nos llevaría a otro tema: desde Madrid, Vallejo iniciaba la novela indigenista que tanto auge tendría en América, durante los años 30 y 40.

Pasando al teatro, hay que lamentar el que Vallejo no encontrara —y a pesar de la ayuda de García Lorca— quien produjera o publicara en España las dos piezas que tenía escritas en 1931. De los numerosos brotes de un «Teatro del Pueblo», «Teatro Político», «Teatro Revolucionario» o «Teatro Proletario» que surgieron en la España republicana y de los autores que los cultivaron, César Vallejo fue quien mejor conoció y asimiló aquel nuevo teatro nacido de la revolución proletaria, y que contó con tan importantes dramaturgos como Meyerhold, Brecht y Piscator. En su estela, el Vallejo dramaturgo intentó traer a nuestra escena este teatro, expresión, como él mismo nos dice, de un nuevo mundo: «el proletario, el del trabajo, el de la producción».[21]

En *Rusia en 1931,* y tras haber presenciado la representación de *El brillo de los rieles,* de Kirchon, delinea una comprensiva síntesis del nuevo teatro, desde la importancia del público y de la escenografía hasta su temática y dimensión mítica. El público es, en su gran mayoría, el proletariado. Su presencia (dando vida y configuración a la propia sala e imponiendo el tipo de teatro a representar) evoca, podríamos decir, al público y a las representaciones en los corrales de la comedia española. Claro que aquí al vulgo que hay que dar gusto es el de la masa proletaria y la Comedia Nueva es el drama de la historia y del trabajo. Se elimina el telón por el verismo escénico. De nuevo, Vallejo se declara por un «realismo crudo y exento de ficciones», pero, al mismo tiempo, se conmueve ante la «mise en scène» del trabajo, representada en esta obra por un taller mecánico, «en su auténtica y maravillosa realidad». Se puede decir que ya César Vallejo encuentra lo «real maravilloso» en el mito social, centro dramático de la pieza, que se halla en el trance revolucionario de la Historia, con sus esfuerzos, dolores, luchas, satisfacciones clasistas y peligros.

Inscribe este drama dentro de una evolución del teatro universal: «A los dioses de la tragedia griega —nos dice—,[22] a la hagiografía del drama medieval, a la mítica ni-

[21] Rusia en 1931 *(Reflexiones al pie del Kremlin), Madrid, Ediciones Ulises, 1931. En la página contrapuesta a la del título, aparece la foto de Vallejo, tantas veces reproducida posteriormente, con el codo derecho apoyado sobre el bastón, el puño en la mejilla, la mano izquierda sosteniendo el bastón, el gran anillo de apariencia de ópalo en el dedo medular, y una profundísima mirada. Como en* Trilce *y en* Poemas humanos, *la presencia corporal del poeta se siente en este* Rusia en 1931.

[22] Ibíd., *p. 133.*

belunga del teatro wagneriano y a la simbología de la escena burguesa, sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura del proletariado». Hoy esta dictadura (que para Vallejo, siguiendo a Lenin, era la democracia de los trabajadores) se ha hundido en la infamia, debido a su deformación burocrática y despótica. Sin embargo, «la fábula materialista y viviente» del proletariado mundial sigue siendo, «fábula de fuentes», inagotable cantera de emociones y bellezas por expresar. Vallejo la supo situar por encima del «terror de la historia»; insistió en lo que la revolución socialista tenía de nueva mítica y celebró —con todo lo que el mito comporta de historia ejemplar y de epifanía— sus nuevos mitos, tales como «revolución», «proletario», «Internacional», «masa», «justicia social».

A la luz de esto, su pieza proletaria *Lock-Out* se reviste de una dignidad dramática de carácter ceremonial. Mito y fábula, es la primera escenificación en español de un nuevo teatro del drama social y del trabajo, hecho al «soviético modo». Si no tenemos en cuenta esta dimensión mítica de su realismo, éste puede quedar ahogado, para un lector actual, por los abusos del posterior realismo socialista, elevado a dogma de creación, y por las deformaciones del llamado socialismo real. Sin embargo, en un creador como Vallejo la dimensión mítica siempre se eleva sobre la dogmática; el realismo y la metáfora del espejo, aun en su lenguaje teatral, primerizo y, en muchos aspectos, tentativo, no se quedan en un realismo superficial o en el mensaje didáctico. En el espejo que le pone al drama social del trabajo hay mucho de esa pasión del realismo hispánico por lo concreto, y de la fusión de lo material y lo espiritual. En su dramatización del «trance revolucionario de la Historia» perviven hoy, sobre los aspectos doctrinales, la pasión y las emociones de las luchas vividas y los fulgores de la lucha de conciencia, de esfuerzos, dolores y satisfacciones, personales y colectivas, con mucho del «pathos» de la poesía vallejiana. Hablando de *El brillo de los rieles,* evoca la Pasión, la hora del sudor de sangre y del «Aparta de mí este cáliz», que tendrá su apoteosis poética en su poemario sobre España, y que ya aparece en *Lock-Out* y el momento del reconocimiento dramático y del desenlace de su drama *Moscú contra Moscú.*[23]

En la escenografía y la composición escénica de su teatro, sigue Vallejo la revolución en la dramaturgia que trajeron los Meyerhold, Brecht, Piscator y otros dramaturgos soviéticos y alemanes: la «cinematificación» del teatro; con escenarios de múltiples niveles, donde se suceden las escenas con un ritmo cinematográfico y, a veces, con un ritmo alternativo, parecido al del montaje del cinema.[24] En *Lock-Out,* al levantarse el telón en la primera escena, nos encontrábamos el taller de una fábrica metalúrgica en plena

[23] *No me ocupo aquí de este drama, pues nos ha llegado en una reelaboración posterior, hecha por el autor ya de regreso a París, cambiando hasta el título,* Entre las dos orillas corre el río. *El propio Vallejo destaca el carácter cinematográfico de su teatro, que señalo a continuación. En carta a su mujer, en 1935, declara que pensaba hacer un filme de su pieza: «El desarrollo temático, la circunscripción de los cuadros, las imágenes que evoca son eminentemente cinematográficas.* Moscú contra Moscú *será un film realmente notable»,* Teatro completo, *I, Ed. Enrique Ballón Aguirre, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.*

[24] *Enrique Ballón, en el prólogo a la edición citada, y Guido Podesta, en su* César Vallejo: su estética teatral *(Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature), son los primeros estudiosos del teatro vallejiano, prácticamente desconocido hasta fecha muy reciente. A pesar de sus meritorios trabajos, hay, todavía, mucho de que tratar. Aquí, forzosamente, me limito a una síntesis de sus caracteres de nuevo Teatro Proletario.*

labor, la misma que tanto le había conmovido en la pieza soviética citada. Otras escenas se representan en un escenario dividido en tres pisos superpuestos; complicada escenografía que incluye el taller de mecánica, una vivienda humilde, una calle de un barrio obrero y un cabaret de lujo. Con dinamismo cinematográfico, se pasa de una escena a otra o se yuxtaponen éstas. De nuevo viene a la memoria del lector el paralelo con las escenas vistas en el cine soviético de los años 20. La yuxtaposición de las escenas de la miseria cotidiana de los trabajadores y de la represión policíaca de su huelga con las escenas de la lúbrica disipación de los burgueses y las cabareteras, había aparecido en el filme *Huelga,* de Eisenstein. Las dramáticas escenas de los obreros, cantando la *Internacional,* y enfrentados a la caballería policíaca, de los caballos lanzados contra los obreros y la resistencia esporádica de éstos, se habían visto en dicha película y en *Octubre.* La madre, golpeada y muerta por el policía, evoca el mismo trágico destino de *La madre* de Gorki, llevada a la pantalla por Pudovkin. El final eufórico de la pieza, con los obreros cantando triunfalmente la *Internacional,* recuerda, parcialmente, los finales triunfales de *El acorazado Potemkin* y de *Octubre.*

Ni que decir que el escindido movimiento obrero español de la República no había alcanzado los logros, ni disponía de los medios, que permitieron a los artistas soviéticos llevar al cine y a la escena teatral la nueva gesta revolucionaria del proletariado, con tal grado de complejidad y elaboración técnica y artística. Y el teatro de César Vallejo quedó inédito en su época. Le cabe el consuelo de haber sido el precursor ignorado del Nuevo Teatro latinoamericano que en los años 60 y 70 reviviera, desde una perspectiva actual, los supuestos vallejianos de una literatura dramática proletaria.

«Fui a Rusia antes que nadie», llegó a afirmar César Vallejo, y aunque esta frase, en su sentido literal, es inexacta (el cubano Julio Antonio Mella había estado ya en 1927, publicando una serie de artículos en *El Machete;* por citar un caso), sí es válida restringida al grupo de poetas y escritores españoles e hispanoamericanos que visitarán la Unión Soviética en los años treinta: los Alberti, Sender, Hernández, Nicolás Guillén, etc. La publicación de su libro, *Rusia en 1931,* fruto de sus dos primeras visitas, también hay que considerarla en el contexto revolucionario español de la época: dentro del interés apasionado que lo soviético despertara en España, ya, desde 1917, fecha en que se iniciaba la liquidación del sistema impuesto por la Restauración. El libro de viajes a la Unión Soviética llegó a constituir un subgénero en las letras de aquella época. Casi coetáneamente con el de Vallejo, se publicaron el de Rodolfo Llopis, *Cómo se forja un pueblo (La Rusia que yo he visto),* de 1929, y el de Diego Hidalgo, *Un notario español en Rusia,* del mismo año.

El libro de Vallejo fue todo un éxito de público.[25] Recordemos que se publicó en junio del 31, en plena euforia del triunfo republicano. En gran parte, dicha recepción se debería a que Vallejo unía a su conocimiento orgánico del marxismo una acerada capacidad de observación y una sensibilidad creadora: su libro de «reflexiones» es, también, un libro de imágenes con su impronta. De aquí que en la «Nota del editor» se nos diga: «Ediciones Ulises considera este libro como la versión más completa, más rica

[25] *Agotó tres ediciones en cuatro meses y llegó a ser el best-seller, n.° 2, tras* Sin novedad en el frente, *de Erich María Remarque.*

en facetas, más profunda, imparcial y actualísima de cuantas se han dado sobre el Soviet en Francia, Alemania, Inglaterra y España». En su propia «Nota», Vallejo insiste en el carácter cientificista de su propósito: dar «una imagen del proceso soviético, interpretada objetiva y racionalmente y desde un plano técnico». Hoy en día, podemos constatar que muchas de las «futuras realidades» que viera Vallejo como «ciertas e incontrastables» nunca llegaron a realizarse. Como agudamente observara José Antonio Maravall, desde las páginas de esta revista, se da la gran paradoja de que el materialismo es (o tiene mucho de) idealismo histórico.[26] El propio Vallejo declaró, en esta obra, que en la revolución socialista existe una nueva mítica y una nueva dogmática. Desde nuestros días, se puede decir que, en su realización soviética, la parte dogmática ahogó (sería materia de discusión hasta qué punto) a la mítica. Por el contrario, lo que todavía resplandece en los dos libros del gran escritor peruano sobre Rusia —y en toda su obra de aquella época— es la celebración de dichos mitos de la revolución proletaria, opacando a su, en gran parte, caduca vertiente cientifista y dogmática: las imágenes de un mundo mejor que pudo haber sido.

Asimismo, dentro de la unidad dialéctica que preside a toda su obra, la visión que anuncia en su «Nota del autor» («La vida de un individuo o de un país exige, para ser comprendida, puntos de vista dialécticos, criterios en movimiento») es la que prevalecerá en su obra poética de madurez. Dentro del movimiento de contrarios, «La urbe socialista y la ciudad del porvenir», «maravilloso fenómeno del futuro» le sirve para ahondar en el carácter alienante y deshumanizado de la presente urbe capitalista, París, Nueva York, del que tratará en *Poemas humanos*. Mito y literatura se funden en estos dos libros sobre Rusia, especialmente en el primero, donde, de nuevo, nos encontramos con una literatura al «modo bolchevique». Vallejo confraternizó con los literatos soviéticos; nos habla de ellos —de Vigodsky, Erlich, Kolvasief, Sadovief— en «Una reunión de escritores bolcheviques», de *Rusia en 1931;* evoca que fue al estreno de *La línea general,* de Eisenstein, en compañía de Maiakovsky. Al describir las escenas de Smolensky, el «Rastro» de Moscú, alude a los novelistas, Pilniak y Nevierov, que «no han hecho, sino reproducir en sus obras la realidad literalmente». Y esto es lo que hace él en muchas de las escenas y diálogos de ambos libros sobre Rusia, con sensibilidad de escritor bolchevique.

Como en el caso de su novela y su teatro proletario —y explícitamente declarada—, su afinidad con los cineastas soviéticos es muy grande. Recordemos que el cine se presta, como ningún otro arte, a encarnar la realidad. En su «Nota» a *Rusia en 1931* destaca el propósito imaginístico y cinético que preside su proyecto: «una imagen del proceso soviético», «criterios en movimiento», «velocidad», «ritmo». Al hablar de *La línea general,* de Eisenstein,[27] se centra en su cine para tratar de la revolución en la pantalla que llevaron a cabo los cineastas soviéticos. Lo que destaca en la obra del soviético (al traernos una estética del trabajo) se puede extender a toda su propia obra proletaria. «¡Las imágenes del trabajo!», nos dice conmovido, y nos da una enumeración de dos páginas

[26] *«Las transformaciones de la idea del progreso en Miguel de Unamuno»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *440-441, febrero-marzo, 1987, p. 138.*

[27] *En el capítulo 14, «El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla».*

de prodigiosas imágenes sacadas de *El acorazado Potemkin* y *La línea general* (lo mismo podríamos hacer con sus *Poemas humanos* o *España, aparta de mí este cáliz,* que tienen mucho de poesía inspirada en aquel «cinedialéctico». Dejo esta relación para otro artículo). Imágenes del trabajo que él revive en sus dos libros.

Hay mucho del cine-ojo de Dziga Vertov, a quien el propio Vallejo alude, en este *Canto al trabajo* (sinfonía, mural, usando analogías con otras artes) que el espectáculo de la vida soviética suscita en nuestro creador. Claro que no se trata de la glorificación del dogma stajanovista del trabajo —tema del seudoarte proclamado en la Unión Soviética a partir de 1934, bajo el realismo socialista—, sino, como el propio Vallejo expone, del trabajo como mito asentado en el futuro: «la fiesta de esperanza, de fe, de esfuerzo, de buena voluntad, de justicia práctica y de amor universal». Las numerosas escenas e imágenes de exaltación de este mito del trabajo que nos presenta en *Rusia en 1931* y en su otro libro, *Rusia ante el segundo plan quinquenal,* culminan en la escena de este libro donde nos presenta una velada de danzas y música en un Club Obrero. Al contemplar la reacción del público ante la música («vi y sentí cómo vibraba la masa, poseída de un vasto calofrío espiritual»), sintió una emoción extática y, evocándola, escribe:

> Esta masa me dice ahora: La sustancia primera de la revolución es el amor universal. Su forma necesaria e ineluctable es hoy la lucha. Pero, mañana, cuando la lucha pase —puesto que pasará, puesto que ésa es la ley de la historia—, la forma del será el abrazo definitivo de todos los hombres. [28]

Dicha emoción la volverá a sentir, ya no en la Rusia posterior, sino en «España en 1937» y de ella nacerá uno de los más grandes libros de toda la poesía del siglo 20, su *España, aparta de mí este cáliz.* Pero en 1931, su desilusión con la España republicana es muy fuerte. Cuando un obrero ruso le pregunta sobre la revolución en España, le contesta que ésta se redujo a la caída del Rey y su dictadura militar, y al reemplazo de ambos por un Presidente de la República y una dictadura civil. Y desde la óptica extrema del sectario PCE, concluye con un fulminante juicio: «Para ser más preciso, sí ha cambiado en algo: la dictadura republicana es más cruel y sanguinaria que la dictadura monárquica».[29] El desánimo también se extiende a su suerte como escritor: no consigue representar ni publicar sus dos piezas teatrales, ni encontrar editor para su segundo libro sobre Rusia, ni para *El arte y la revolución,* ni aun para su relato de literatura infantil, proletaria, *Paco Yunque.* A fines de enero de 1932, le escribe a Gerardo Diego estas desconsoladas palabras: «¿A qué escribir, si no hay editores? No hay más que escribir y guardar los manuscritos con cerrojo».[30]

[28] Rusia ante el segundo plan quinquenal, *Lima, Gráfica Labor, 1965, pp. 99. Exalta aquí, Vallejo, a la masa proletaria como queriéndola elevar sobre la élite burocrática que acabará desvirtuando su revolución. Advierte nuestro autor, en sus dos libros sobre Rusia, este peligro, sin embargo, lo pasa por alto, responsabilizando a los pequeños funcionarios.*

[29] Ibíd., *p. 62. Escribe esto el autor durante su viaje a la Unión Soviética, en octubre del 31, del cual salió este libro. En aquellas fechas, el PCE estaba en una posición de franca hostilidad con la República, que ya había causado algunas bajas en la represión de protestas obreras y campesinas, pero que de ningún modo merecía estos epítetos de «cruel y sanguinaria».*

[30] Aproximaciones..., *p. 116.*

Su situación, por otra parte, no es única: se extiende a todo un grupo de escritores españoles profesionales que, al proclamarse la República, habían abrazado la causa de la revolución —y de la literatura— proletaria. Al seguir aquélla por otros cauces, se quedaron, sino sin público (pues la esperanza en la revolución proletaria seguía viva en muchos sectores populares), sí sin editoriales. Por las mismas fechas de su queja, Arderíus, quien sólo unos meses antes triunfalistamente proclamaba el imperativo de la literatura proletaria, se expresaba en idénticos tonos de decepción y amargura.[31]

Sería ya tema de otro ensayo el seguir, de cerca, la evolución de César Vallejo a su vuelta a Francia, y entre 1932 y 1936. Están por aclararse las razones profundas de su apartamiento de la política como militante comunista, su vinculación y participación en los actos de la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), antes del Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en París en junio de 1935, y donde vuelve a figurar. También habría que analizarse en profundidad cómo en una retraída labor creadora, centrándose en nuevas tentativas teatrales y hasta cinematográficas y en la poesía, y desplazándose de la literatura proletaria (significativamente proscrita en la Unión Soviética) al arte y la poesía socialistas, se va gestando la etapa de su gran madurez creadora.

Espero —y ya para acabar— que esta incursión mía por una etapa de la vida y de la obra del gran creador peruano poco conocida, cuando no desdeñada, sirva para realzar la consecuencia y la unidad plenaria de su obra, y del imperativo ético que presidió su vida. En su trayectoria vital y creadora este período, consagrado a la actividad de militante y a la literatura revolucionaria-proletaria, es el puente que lleva del César Vallejo de los *Los heraldos negros* y de *Trilce* al de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz.* El sacrificio personal («me encenderé, se encenderá mi hormiga, / se encenderá mi llave...») en aras del amor universal, en que culmina su obra, está ya implícito en esta fase.

Para terminar con la conexión entre Rusia y España del comienzo, creo que se puede mantener el que Vallejo, a partir de 1932, se fue desilusionando con la creciente estalinización de la revolución y del arte soviético, así como de los partidos comunistas europeos. Por el contrario, los acontecimientos españoles y la formación de un «Frente Popular» hispano de la cultura reanimaron su interés en España. Al estallar la guerra, «el palpitante, humano y universal desgarrón español» (para usar sus palabras) es el espejo en que se mira y llama al mundo a mirarse. En sus artículos de esta época no aparece ni una mención a la revolución soviética, ni a los escritores bolcheviques. Sus modelos serán, ahora, los escritores republicanos españoles: los Alberti, Bergamín, María Teresa León, Max Aub, Serrano Plaja, Sender, Cernuda, Hernández, etc., cuya concepción del arte revolucionario (de una revolución ni cierta, ni sabida, sino por hacer y desentrañar) está muy cerca del arte socialista que él propugnara a comienzos de los años 30.

Su voz poética, confundida con la de los poetas españoles y con voces anónimas de improvisados cantores del pueblo, se hace parte de aquella gesta popular, española y

[31] *Ceferino R. Avecilla, en un artículo publicado en* La Calle, *5 de febrero de 1932, recoge la queja de Arderíus: «no cuenta —escribe— con editorial que afronte la publicación de su libro próximo. ¿Por qué? Porque Joaquín Arderíus es un escritor revolucionario. Y, además de revolucionario, comunista».*

mundial. Tampoco hay mención a la literatura proletaria en sus artículos de entonces; sin embargo, en *España, aparta de mí este cáliz,* el nuevo Mesías encarna en un proletario: «Proletario que mueres de universo...» Y los héroes obreros y campesinos, los Ramón Coll, Lina Odena, Pedro Rojas, Juana Vázquez, Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, adquirirán una grandeza mítica, pasarán al Parnaso de la literatura proletaria.

Víctor Fuentes



Madrid, 1936

(62-E)

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR

DIRECTION
de la Sûreté générale

2e BUREAU

Police des Étrangers

EXPULSION

RÉPUBLIQUE FRANCAISE

COPIE

ARRÊTÉ D'EXPULSION NOTIFIÉ, LE 17 DÉC.

LE MINISTRE DE L'INTÉRIEUR,

Vu l'article 7 de la loi des 13, 21 novembre et 3 décembre 1849, ainsi concu :

« *Le Ministre de l'Intérieur pourra, par mesure de police, enjoindre » à tout étranger voyageant ou résidant en France, de sortir immédiatement » du territoire français et le faire conduire à la frontière.* »

Vu l'article 8 de la même loi, ainsi concu :

« *Tout étranger qui se serait soustrait à l'exécution des mesures énoncées » dans l'article précédent, ou qui, après être sorti de France par suite de » ces mesures, y serait rentré sans permission du Gouvernement, sera traduit » devant les tribunaux, et condamné à un emprisonnement d'un mois à six » mois ;*

» *Après l'expiration de sa peine, il sera reconduit à la frontière.* »

Vu les renseignements recueillis sur le nommé Vallejo César né le 6 juin 1893 à Santiago de Chuco (Perou) de nationalité péruvienne

Considérant que la presence sur le territoire de la République, de l'étranger susdésigné est de nature à compromettre la sûreté publique;

Sur la proposition du Préfet de Police

ARRÊTE :

ARTICLE PREMIER.

Il est enjoint au susnommé de sortir du territoire francais.

ART. 2.

Le Préfet de Police est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Fait à Paris, le 2 Décembre 1930

Signé : Chiappe

POUR AMPLIATION :

Pour le Directeur de la Sûreté Générale :

LE CHEF DU 2e BUREAU,

Signé :

Pour copie certifiée conforme :

LE DIRECTEUR DU CABINET

Préfecture de Police

IMP. CHAIX (SUCC B). — 3578-27.

Facsímil del decreto de expulsión de Vallejo de Francia, expedido por la Dirección de Seguridad del Ministerio del Interior, el 2 de diciembre de 1931; pero prorrogado hasta el 29 de enero para residir unos días más, según consta en el sello de policía de París, insertado al reverso del documento.

El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno*

En el carnet de 1929-1930, Vallejo escribe: «La política lo penetra todo ahora. Se difunde enormemente. De ahí que los intelectuales se meten en ella y no siguen indiferentes como antes. Porque siempre ha habido injusticia y se ha muerto de hambre el obrero y lo han baleado. Y nadie dijo nada. Hoy la conciencia política se agranda y se transparenta».[1]

La observación vallejiana es correcta. En España, dentro del círculo intelectual, un grupo de jóvenes trata de superar el supuesto apoliticismo dogmatizado por Ortega con nuevas formas novelescas comprometidas social y políticamente. Estos jóvenes, conocidos por el nombre de escritores de *avanzada,*[2] dan su primer paso en 1926, con la publicación de *La duquesa de Nit,* novela de Joaquín Arderíus.

Dos años más tarde, *La Gaceta Literaria* da cauce a ciertas polémicas que indican una inexorable evolución de los intelectuales hacia la toma de partido. En los años siguientes de 1929-1930, una serie de escritores inauguran la corriente que dio en llamarse *novela social,* «al tiempo que Ortega, en los folletones de *El Sol,* lamenta *La rebelión de las masas.* Pero seguramente el primer hito decisivo del camino hacia la ruptura se encuentra en 1924 con la publicación de *Deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela,* que constituyó al mismo tiempo, el punto culminante de la separación entre lo intelectual y lo popular».[3]

El rótulo de *novela social* es ambiguo. Bajo él pueden agruparse dos tendencias perfectamente delimitables: la novela de combate y la de denuncia. En la primera, el autor concibe su obra como arma a emplear en la lucha de clases y tribuna desde la que ganar adeptos. No se trata simplemente de exaltar una determinada ideología humanitaria; ahora, la denuncia social va hermanada con el doctrinarismo político.

La novela de denuncia propiamente dicha, dentro del ámbito de la literatura española, empieza a escribirse a mediados del siglo XIX, cuando la clase obrera toma conciencia de su situación y plantea sus reivindicaciones. Dentro de esta línea se ubicaría *El metal de los muertos* de Concha Espina y algunas obras de Vicente Blasco Ibáñez,

[1] *«Apéndices» a* El arte y la revolución, *volumen 4 de las* Obras Completas *de César Vallejo. Barcelona, Laia, 1978, p. 148.*

[2] *Víctor Fuentes,* La marcha al pueblo en las letras españolas. *Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, especialmente pp. 75-94.*

[3] *Luis Fernández Cifuentes,* Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República. *Madrid, Gredos, 1982, p. 309.*

quien, como afirmaba Francisco Pina en 1930, «sintió y expresó los problemas de una manera puramente sentimental y romántica, más propia del artista que del sociólogo».[4]

La novela que desde finales de los años veinte se escribe en España bajo el rótulo de *social,* después del lúdico período de vanguardia, es decididamente novela de combate.

No significa esto que el enfrentamiento entre la novela social y la vanguardista sea absoluto. La esencial diferencia entre una y otra consiste en la antagónica actitud ante la función del escritor y su obra en la sociedad, por cuanto la novela social incorpora los logros formales de la narrativa española en los tres primeros decenios del siglo. De hecho, *El blocao* (1928) de José Díaz Fernández, la primera novela social que adquirió cierto prestigio entre los intelectuales, un experimento formal, un juguete artístico como los relatos vanguardistas de los Jarnés, Espina y Ayala, no dejó de provocar la voz de alarma del primero de éstos desde la *Revista de Occidente* (agosto 1928) al comprender que el texto de Díaz Fernández se dirigía fundamentalmente al corazón, no a la cabeza, y que tenía el «propósito meditado de actuar directamente en (...) las muchedumbres».[5]

Más decisiva que la propia tradición hispánica en el surgimiento de la novela social fue la notoria presencia de las novelas de guerra y las rusas.

Las primeras, de éxito más intenso pero también más efímero —apenas 1929-1930—, eran fundamentalmente obra de soldados alemanes que novelaron sus recuerdos diez años después del armisticio. Para ello contaban con el modelo que los soldados novelistas de la Alianza, sobre todo Barbusse[6], elaboran apenas acabada la gran guerra. Estas novelas, con procedimientos narrativos tomados del viejo naturalismo y en un estilo que ignoraba el agotador juego de imágenes y sonoridades poéticas tan caro a los vanguardistas españoles, conservaron el proselitismo político de sus predecesoras, así como las escenas emocionantes o conmovedoras y al protagonista colectivo y derrotado.[7]

Las novelas rusas, centradas en el fenómeno reciente y pasional de la revolución y en la construcción del nuevo orden socialista, presentaban como novedad más evidente el tratamiento dado a los personajes. Los novelistas rusos no distinguían a cada uno de sus personajes con una serie de rasgos peculiares; más bien, tendían a subrayar lo que tenían en común, de manera que las psicologías individuales perdían relieve ante los valores e intereses de grupo. De forma más explícita, estos nuevos autores rusos —que, en opinión de Francisco Ayala, eran también vanguardistas— no sólo recuperaban el tipo para la novela, sino que hacían del hombre masa el protagonista de sus relatos.

El éxito de estas novelas en España, de las que se tradujeron casi un centenar entre 1926 y 1936,[8] se explica, al menos, por dos razones. La primera, por la técnica realista con que estaban escritas, familiar al lector español formado en la novela burguesa decimonónica, todavía dominante en sus gustos. Así parecen sugerirlo los comentarios

[4] *Francisco Pina,* Escritores y pueblo. *Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930, p. 13.*

[5] *Citado por Fernández Cifuentes,* ibíd., *pp. 353-354.*

[6] *De Barbusse traduce Vallejo* Elevación *en 1931, año de la escritura y publicación de* El tungsteno.

[7] Vid. *Fernández Cifuentes,* ibíd., *pp. 286-286 y 307.*

[8] *Víctor Fuentes,* ibíd., *ofrece un listado bibliográfico de estas novelas, pp. 178-180.*

hechos por Gómez Baquero y Luis Bello desde *El Sol,* que las juzgan *profundamente humanas* y escritas no sólo para profesionales de la literatura.[9]

La segunda razón, y no la menos importante, es su ideología revolucionaria, compartida —es de suponer— por muchos españoles; dado que el gusto o disgusto que el lector recibe al enfrentarse a una novela no es exclusivamente *estético,* sino ideológico.[10]

Posiblemente desde esta explícita perspectiva ideológica, y no desde la disyuntiva populares-intelectuales, deba interpretarse el favor que gozaron las novelas de guerra y las rusas, así como su determinante influjo en el surgimiento de la novela social española.

Por supuesto, el compromiso militante que experimenta la narrativa en España no es único en el contexto europeo. El fenómeno es mucho más vasto. La mencionada novela rusa surgida tras la revolución desempeña, dentro y fuera de las fronteras soviéticas, una importante tarea de concienciación entre lectores. Incluso un autor comprometido antes de la revolución como es Barbusse evolucionará en su pensamiento por influjo de esta novela rusa, fundando en 1919 con otros intelectuales progresistas el grupo *Clarté,* liga de solidaridad intelectual para el triunfo de la causa internacional. Este proceso culmina con la proclamación del realismo socialista en 1934, en el Congreso de Escritores de París. En una época marcada por eventos político-sociales de gran relieve (consolidación de la revolución soviética y del estalinismo, crisis económica de los años treinta, advenimiento del Frente Popular en Francia, institución de regímenes totalitarios en Italia, Alemania y Portugal, primicias políticas de la Segunda Guerra Mundial, etc.) no puede extrañar tal resolución.

Hispanoamérica, que es parte del fenómeno civilizador occidental, no es ajena a este proceso histórico-literario. Síntoma evidente de ello es la intensa relación que mantienen escritores hispanoamericanos y europeos. Así, en septiembre de 1919, la revista madrileña *Cosmópolis* publicaba el manifiesto de *Clarté,* en el que se solicitaba la adhesión moral de los intelectuales españoles e hispanoamericanos. La llamada tuvo mayor eco como movimiento en Hispanoamérica que en España. En Argentina estuvo dirigido por José Ingenieros y la revista *Claridad* fue su órgano difusor; en Cuba, A. Baralt fue su secretario; en México su tribuna fue *El hombre libre* y en Perú ejerció su influencia sobre Mariátegui y la creación de *Amauta.*[11]

Precisamente de Mariátegui apareció en mayo de 1926 un informe sobre Barbusse en la revista española *El Estudiante,* de la que con el tiempo surgiría la editorial *Cenit,* de Giménez Siles, en la que Vallejo publicaría *El tungsteno.*

También de Hispanoamérica, de la revista bonaerense *Nosotros,* vendría el primer ataque a la *Deshumanización del arte* orteguiana, apenas cinco meses después de su aparición. Su autor, el poeta mexicano José Torres Bodet.

Esta relación entre escritores americanos y europeos se verá favorecida por el trabajo de las nuevas editoriales españolas, *Oriente, Historia Nueva, Cenit, Hoy* y *Jasón,* cuyos

[9] Vid. *Fernández Cifuentes,* ibíd., *pp. 305-306.*

[10] *Wayne C. Booth,* La retórica de la ficción. *Barcelona, Antoni Bosch, 1978, especialmente pp. 128-135.*

[11] *Víctor Fuentes,* ibíd., *p. 49.*

libros llegaban hasta Hispanoamérica y en las que publicaban autores como Mariano Azuela o Alberto Ghiraldo.

La culminación, al menos oficial, de este estrecho contacto será la constitución de la *Unión de Escritores Proletarios Revolucionarios,* integrada por intelectuales españoles e hispanoamericanos.

Ahora bien, los contextos sociales, cuya observación resulta inexcusable para la correcta comprensión de la literatura, son en términos generales muy distintos en Europa y en Hispanoamérica. Sin embargo, el imperialismo «reproduce» en breve lapso temporal y en localizadas zonas la estructura capitalista. No a otra cosa parece referirse Vallejo en *El tungsteno.*

Pero una cosa es la existencia de un proletariado y otra bien distinta la existencia de un proletariado como público lector. Si se tiene en cuenta que la novela de combate, aunque pretende acceder a un amplio y diverso público, aspira íntimamente a ser leída por las masas proletarias, es fácil comprender que esta narrativa no tuviese un gran éxito en Hispanoamérica donde todavía en 1970 no había lectores campesinos, no había prácticamente lectores obreros ni siquiera lectores de baja clase media.[12]

Por el contrario en España, durante el llamado «trienio bolchevista», 1918-1920, cuando casi la mitad de la población adulta es analfabeta, las editoriales de izquierda inician una labor didáctica y de concienciación política que tendrá su fruto, pues entre 1929-1931 el libro ha ganado la ciudad y sus barrios obreros.[13]

En conclusión, en Hispanoamérica el novelista escribe para su propia clase, la burguesía,[14] con lo cual difícilmente su literatura pasaría de mera denuncia.

Es en este amplio contexto, que incluye dispersos focos en Hispanoamérica, donde se ubica la novela de Vallejo. En consecuencia, pretender explicar *El tungsteno* desde la tradición hispanoamericana *exclusivamente* sería erróneo, por más que la acción narrada se sitúe en Perú; hecho que, de otra parte, no contradice los orígenes europeos de esta literatura de combate. El mismo Vallejo en su ensayo *El arte y la revolución* nos recuerda que en el Congreso de Kharkov se abrazó la consigna de luchar «contra la opresión de los pueblos coloniales y semicoloniales» (consigna 2).[15]

La lucha es, pues, de orden mundial y no puede sorprender que los novelistas sociales españoles y Vallejo aborden los mismos temas por cuanto su actitud y su enemigo —el sistema capitalista— son comunes. Así la denuncia de la violencia desencadenada por las fuerzas del Estado reaparece una y otra vez en las novelas de los españoles,[16] hasta convertirse en poco menos que en tema central, como aparece en *El tungsteno:*[17]

[12] *Angel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en VV. AA.,* Literatura y arte nuevo en Cuba. *Barcelona, Laia, 1977, p. 209.*

[13] Vid. *Víctor Fuentes,* ibíd., *pp. 29-31 y 40-41. Un claro ejemplo de esto es el éxito de las novelas anarquistas de la serie «La novela ideal», que en un período de poco más de trece años contó con cerca de 600 títulos, cuyas tiradas oscilaban entre los 10.000 y 50.000 ejemplares, según informa Marisa Siguan Boehmer,* Literatura popular libertaria (1925-1938). *Barcelona, Península, p. 11.*

[14] *Angel Rama,* ibíd., *p. 209.*

[15] El arte y la revolución, *p. 21.*

[16] Viaje a la aldea del crimen, *de Sender, por ejemplo.*

[17] *Las páginas corresponden a la edición de* Obras Completas *de Vallejo, volumen 6 (1976), realizadas por Laia.*

Un espasmo de unánime ira atravesó de golpe a la muchedumbre.

—¡Abajo los asesinos! ¡Mueran los criminales! —aullaba el pueblo—. ¡Un muerto!

La confusión, el espanto y la refriega fueron instantáneos. Un choque inmenso se produjo entre el pueblo y la gendarmería. Se oyó claramente la voz del subprefecto, que ordenaba a los gendarmes:

—¡Fuego! ¡Sargento! ¡Fuego! ¡Fuego!...

La descarga de fusilería sobre el pueblo fue cerrada, larga, encarnizada. El pueblo, desarmado y sorprendido, contestó y se defendió a pedradas e invadió el despacho de la Subprefectura. La mayoría huyó, despavorida. Aquí y allí cayeron muchos muertos y heridos. Una gran polvareda se produjo. El cierre de las puertas fue instantáneo. Luego, la descarga se hizo rala, y luego, más espaciada.

(p. 101)

Desde la una de la tarde en que se produjo el tiroteo, hasta media noche, se siguió disparando sobre el pueblo sin cesar. Los más encarnizados en la represión fueron el juez Ortega y el cura Velarde.

(p. 103)

También el tema de la opresión y liberación de la mujer, explotada social y sexualmente, presente en la obra de los novelistas españoles,[18] aparece tratado por Vallejo. La brutal violación de que es víctima Graciela, y a consecuencia de la cual muere, por parte de José Marino y sus amigos, es el ejemplo más palmario; aunque no pueda olvidarse el caso de Laura:

Laura, una india rosada y fresca, bajada de la puna a los ocho años y vendida por su padre, un mísero aparcero, al cura de Colca, fue traspasada, a su vez por el párroco a una vieja hacendada de Sonta, y luego, seducida y raptada, hacía dos años, por Mateo Marino. Laura desempeñaba en casa de Marino Hermanos el múltiple rol de cocinera, lavandera, ama de llaves, sirvienta de mano y querida de Mateo.

(pp. 62-63)

Un tercer tema común a la novela social española[19] y a *El tungsteno* es el de la problemática inserción del intelectual pequeñoburgués en el movimiento revolucionario obrero:

(...) Servando Huanca le decía a él y al apuntador:

—Hay una sola manera de que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probarnos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer ustedes por nosotros es hacer lo que nosotros les digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera como podremos entendernos. Más tarde, ya veremos. Allí trabajaremos, más tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos... ¡Escoja usted, señor Benites!... ¡Escoja usted!

(p. 129)

Esta fue la postura asumida por el propio Vallejo, la del intelectual que se pone al servicio del movimiento revolucionario obrero, la «del hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente».[20] Y es desde esta posición, teorizada en su ensayo *El*

[18] *En* La venus mecánica, *de Díaz Fernández, verbigracia.*

[19] *Lo encontramos en* La espuela *de Joaquín Arderíus. También es éste un tema que aparece en la novela regionalista de Azuela, que presenta interesantes semejanzas con la novela de Vallejo.*

[20] El arte y la revolución, *p. 14.*

arte y la revolución, y dentro del contexto histórico-cultural apuntado más arriba, desde la que debe interpretarse *El tungsteno.*

En el citado ensayo, Vallejo plantea, acaso de modo esquemático, *el duelo entre dos literaturas,* expresión del duelo entre las dos clases que representan: la burguesía y el proletariado. Vallejo toma decidido partido rechazando la literatura burguesa, la de aquellos que dan la espalda a la realidad social encerrados en su gabinete y se dedican a la elaboración de imágenes:

> Ese refinamiento mental, ese juego de ingenio, esa filosofía de salón, esa emoción libresca, trascienden a lo lejos al hombre que se masturba muellemente, a puerta cerrada.[21]

La literatura revolucionaria por la que opta Vallejo es, a su vez, bolchevique o socialista. La bolchevique es principalmente literatura de propaganda y agitación. «Se propone, *de preferencia,* —escribe Vallejo— atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo. Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones. Su verbo se nutre de acusación, de polémica, de elocuencia agresiva contra el régimen social imperante y sus consecuencias históricas. Su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial».[22] Es, pues, una literatura temporal. Su acción estética y su influencia cesan al iniciarse la edificación socialista universal; momento en el que se impone la literatura socialista, que «no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema». Es simplemente la expresión de la nueva sensibilidad, «una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista».[23]

De la misma forma que la poesía póstuma de Vallejo responde a su concepto de literatura socialista, *El tungsteno* lo hace al de literatura bolchevique. Pretende contribuir a la destrucción del orden imperante, a la destrucción del capitalismo; es, pues, un texto de urgencia, una obra que no se pretende perenne. Ello no significa que se trate de una novela mal estructurada, como indica Meneses,[24] o que haya sido escrita sin un sólido plan, como sugiere R.H. Castagnino.[25]

Para evitar caer en tales juicios conviene observar que en *El tungsteno* no se narra tanto «las incalificables condiciones de existencia y la crueldad del trato que se inflige a las masas indígenas del Perú»,[26] ni el trato dado «a los mineros peruanos por parte de las compañías explotadoras norteamericanas»,[27] sino, como sugerí más arriba, el salto histórico que experimenta el departamento peruano de Colca, debido a la interven-

[21] El arte..., *p. 96.*

[22] El arte..., *p. 25.*

[23] El arte..., *p. 27.*

[24] *«La narrativa de César Vallejo»,* Camp de l'arpa, *n.° 30, 1976, p. 39.*

[25] Escritores hispanoamericanos desde otros ángulos de simpatía. *Buenos Aires, Editorial Nova, 1971, página 192.*

[26] *Georgette Vallejo, «Apuntes biográficos», editados en el tercer volumen de las* Obras Completas *de César Vallejo. Laia, 1977, p. 122.*

[27] *Angel Rama,* ibíd., *p. 239.*

ción imperialista de una multinacional estadounidense, desde el estado precapitalista hasta la fase del capitalismo.

No puede argumentarse, por tanto, debilidad estructural de *El tungsteno* porque la narración pase de unos personajes a otros de forma aparentemente arbitraria. Tal acusación sería injusta porque la novela no narra la vida de ningún personaje, sino un concreto proceso histórico.

Este protagonismo de la historia explica igualmente que el retrato de los distintos personajes sea previsible, ya que éstos no son sino representantes de la clase social a la que pertenecen; es decir, tipos, caracteres típicos en circunstancias típicas, como quería Engels.

La tipificación no es, sin embargo, simplificadora y analiza de forma exhaustiva, aunque tendenciosa, la composición de la sociedad de un país subdesarrollado como era el Perú de 1914.

En lo más alto de la pirámide está la clase capitalista foránea, como significa el orden en que violan a Graciela:

> José Marino primero y Baldazari después, habían brindado a la muchacha a sus amigos, generosamente. Los primeros en gustar de la presa fueron, naturalmente los patrones místers Taik y Weiss. Los otros personajes entraron luego a escena, por orden de jerarquía social y económica: el comisario Baldazari, el cajero Machuca, el ingeniero Rubio y el profesor Zavala. José Marino, por modestia, galantería o refinamiento, fue el último.
>
> (pp. 49-50)

Personalmente son abyectos, pero en último término Taik y Weiss no son sino inescrupulosos agentes de las órdenes despachadas por la oficina de la Mining Society en Nueva York.

En un segundo nivel se encuentra una heterogénea clase burguesa autóctona integrada por los altos empleados de la multinacional y por los miembros de la antigua clase explotadora precapitalista como son Iglesia, el hacendado más rico de la provincia (usurero y explotador), el cura Velarde (juerguista y cruel), el subprefecto Luna (igualmente sanguinario) y aun el alcalde Parga (ladrón empedernido), que se vinculan al nuevo orden. Todos ellos, aliados al servicio del imperialismo, son una manifestación de lo que se denomina burguesía compradora:

> El alcalde balbuceaba, bamboleándose de borracho:
>
> —¡Yo soy todo de los yanquis! ¡Yo se lo debo todo! ¡La alcaldía! ¡Todo! ¡Son mis patrones! ¡Son los hombres de Colca!
>
> (p. 112)
>
> El subprefecto Luna, hombre versado en temas internacionales explicaba entusiasmadamente a sus amigos:
>
> —¡Ah, señores! ¡Los Estados Unidos es el pueblo más grande de la tierra! ¡Qué progreso formidable! ¡Qué riqueza! ¡Qué grandes hombres los yanquis! ¡Fíjense que casi toda la América del Sur está en manos de las finanzas norteamericanas!
>
> (p. 113)
>
> —¡Ah! —exclamó el cura— ¡Los gringos son los hombres! Bebamos una copa por los norteamericanos. ¡Ellos son los que mandan! ¡Qué caracoles! Yo he visto al mismo obispo agacharse ante míster Taik la vez pasada que fui a Cuzco. ¡El obispo quería cambiar al cura de Canta, y míster Taik se opuso y, claro, monseñor tuvo que agachársele!...
>
> (p. 114)

La llamada burguesía nacional, aquella burguesía local que tiene su capital dentro del país y que, circunstancialmente, puede asumir una actitud imperialista, no está de-

sarrollada en la novela. Hay, sin embargo, un pequeño burgués, el timorato Leónidas Benites, católico al burgués modo, que termina aliándose con el proletariado contra la Mining Society. La razón que lo mueve a ello no es ideológica. Ni siquiera se trata de un gesto humanitario de solidaridad con el oprimido, sino del deseo de venganza, como denuncia un obrero:

> —Usted es un hipócrita, que sólo vino a ver a Huanca para vengarse de los gringos y de Marino, porque le han quitado el puesto y porque le han robado sus socios, y nada más.
>
> (p. 124)

En la zona más baja de la escala social reflejada por *El tungsteno* se encuentran los soras y los yanacones, interpretados como grupos sociales más que raciales, de acuerdo con la ideología marxista de Vallejo. De hecho, la mayoría de los obreros son indios; el mismo Servando Huanca, agitador de la conciencia proletaria, es «un tipo de indio puro» (p. 95).

Lo que diferencia a unos indios de otros es su relación con las formas de poder y el grado de conciencia de esta relación. Los soras, con su comunismo primitivo, constituyen —como escribía Engels— «una excelentísima y vastísima base a la explotación y el despotismo».[28] Incapaces de adaptarse al nuevo sistema, a los imperativos del capitalismo, serán exterminados en las minas, «entre las máquinas y la dinamita como perros». Su desaparición explica la mirada nostálgica del narrador que transforma a los soras en buenos salvajes.

Si los soras son las víctimas propiciatorias del sistema capitalista, los yanacones lo son del precapitalista. Ignorantes de pertenecer a un Estado, ignoran asimismo su obligación de cumplir el servicio militar, siendo arrestados de modo inhumano, criminal. La incomprensión de esta violencia, semejante a la que Vallejo expresara en su poesía, les produce angustia y deseos de muerte.

La imagen positiva de soras y yanacones la constituye Servando Huanca, el indio y, ante todo, proletario con conciencia de clase que aspira a despertarla en los mineros.

La visión de la realidad social que se ofrece a través de la novela es, pues, bastante lúcida. Es cierto que las tintas están muy cargadas, pero juzgar este hecho una torpeza narrativa es ignorar que en *El tungsteno* Vallejo ha optado, como afirma J. Campos,[29] por el cartel y el mural; es ignorar cuál es el principal objetivo de la novela y cuáles, sus principales destinatarios, hechos que determinan el empleo de técnicas realistas decimonónicas y aun folletinescas por parte de un narrador que destruyendo la ilusión novelesca —¿acaso de forma deliberada?— cede la voz a un autor que juzga, condena y alecciona. Es olvidar que Vallejo escribió: [30]

> La forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo, ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras.

Francisco José López Alfonso

[28] *Carta a Carlos Kautsky, 16 de febrero de 1884, en Marx-Engels,* Acerca de colonialismo. *Madrid, 1978, p. 150.*

[29] «*Relectura de* El tungsteno». Insula, *n.° 386-387, 1979, p. 21.*

[30] El arte..., *p. 134.*

El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos o Presidentes de América*

Hay una historia que debe describirse desde sus condiciones materiales; y hay una simbólica que permite, en otro nivel de profundidad, descubrir la realidad (aunque sea desde la perspectiva de los artistas de una época).

Enrique Dussel [1]

En un discurso histórico, como en una novela histórica, se debe crear o mejor recrear los personajes y el medio; no es suficiente introducir allí frases copiadas de los documentos.

Emile Zola [2]

No es mi intención, en las notas que siguen, realizar un examen prolijo de los valores ideológicos inscritos en los textos de teatro de César Vallejo.[3] Me propongo más bien desbrozar algunas «líneas de fuerza» que permitan orientar la descripción de esos valores en el amplio corpus constituido por las obras teatrales del escritor peruano; en otras palabras, se trata de diseñar una hipótesis a ser confirmada o refutada por un estudio de mayor envergadura que comprenda, a lo menos, la red de isotopías ideológicas y sus transformaciones en la evolución de la escritura teatral vallejiana.

Dicho esto, a continuación expondré en un primer apartado las restricciones textuales del corpus-muestra escogido —la pieza *Colacho Hermanos o Presidentes de América*—, y luego procederé, en un segundo apartado, a averiguar el sistema de evaluaciones que producen el efecto ideológico y sus modos de representación.

1. La filiación textual

Al momento de ubicar los elementos paratextuales que caracterizan a la literatura occidental, G. Genette [4] considera dos órdenes básicos, los *peritextuales* (por ejemplo,

[1] *Enrique Dussel, «Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (cultura popular revolucionaria más allá del populismo y del dogmatismo)», en* Latinoamérica, *Anuario de Estudios Latinoamericanos, n.° 17, UNAM, México, 1985, p. 85, nota 14.*

[2] *Emile Zola, «Le Naturalisme au théâtre», en* Oeuvres complètes, *Cercle du Livre précieux, t. XI, París, 1963, p. 427.*

[3] *En Enrique Ballón Aguirre,* Poetología y escritura — Las crónicas de César Vallejo, *UNAM, México, 1985, se ha propuesto un modelo para el estudio de la evolución ideológica en el pensamiento de Vallejo.*

[4] *Gérard Genette,* Seuils, *Editions du Seuil, París, 1987.*

el título en relación al poema)[5] y los *epitextuales* (por ejemplo, las entrevistas donde un poeta habla de su poema).[6] Sin embargo, en esta dicotomía inaugural no se hace la necesaria discriminación entre la naturaleza *intratextual* del primero —el título forma parte del poema— y *extratextual* del segundo —la correlación entre un discurso literario y un metadiscurso poetológico—, excluyéndose así el emplazamiento de por lo menos otro caso de colateralidad textual: la copresencia de dos o más textos reunidos por un semantismo común y una temática similar, pero que se manifiestan como entidades de escritura y discurso independientes, pongamos por caso —que es el nuestro— un ensayo sociohistórico, una pieza de teatro y un guión cinematográfico, todos provenientes de una misma fuente de enunciación.

Ahora bien, si a pesar de esa deficiencia nocional quisiéramos continuar la nomenclatura inaugurada por Genette, podríamos denominar este nuevo orden temático de discursos paratextuales con el término *alotexto.*[7] Convengamos, entonces, sin más trámite, en emplear ese neologismo para designar el fenómeno textual que nos ocupa: la filiación textual entre el ensayo *¿Qué pasa en el Perú?,* la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América* y el guión cinematográfico *Presidentes de América,* todos ellos atribuidos a la competencia discursiva del enunciador César Vallejo.

1.1. *Extratexto y alotexto*

El estudio puntual de los textos (o textología) suele utilizar los términos *contexto verbal* (o escritural, si es el caso) y *contexto circunstancial* para diferenciar dos clases de transtextualidad diferente: la que enfrenta un texto oral o escrito a otro texto de la misma naturaleza material (onda sonora; papel y tinta) y aquella otra que relaciona un texto manifestado en lengua y las circunstancias sociohistóricas de su producción. Dado que en este último caso se trata de colacionar el texto-producto a su referente sociohistórico, es preferible hablar de relación extratextual o *extratextualidad,* ya que allí se transgrede el orden semiológico de comparación homogénea: de un lado contamos con tres textos cuya materialidad es de papel y tinta y del otro lado una serie de hechos históricos o sucesos que el mismo enunciador localiza como referentes extradiscursivos alotextuales: el ensayo se refiere puntualmente a los hechos mencionados[8] según una discursivización *descriptiva:* la pieza de teatro y el guión cinematográfico con una discursivización *simbólica.*

Esta situación impide *homologar* ambas estructuras discursivas, en razón de la distinta naturaleza de sus respectivas densidades semánticas (descripción/simbolización);

[5] Cf. *Enrique Ballón Aguirre y Federico Salazar Bustamante, «Estructura elemental de la significación "espacio" ("*Trilce*" de César Vallejo)», en* Crítica semiológica de textos literarios hispánicos *(Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid entre el 20 y el 25 de junio de 1983), vol. II, pp. 887-904.*

[6] Cf. *C. González Ruano, «César Vallejo en Madrid —* Trilce, *el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título», en* El Heraldo, *Madrid, 27 de enero de 1931, p. 1.*

[7] *Recordemos que las distintas realizaciones fonológicas de un mismo fonema en una lengua dada, toman el nombre de* alófonos.

[8] Cf. *la crónica periodística de 1936, p. 4.*

a ello se añade el riesgo de correlacionar analógicamente los valores ideológicos ya normalizados por dichos discursos con el extratexto histórico y socioeconómico (los «hechos históricos» que sirven de referente y, en cierto modo, de origen genético a esa normalización). Agreguemos, por último, el hecho de que en la discursivización descriptiva, el enunciador alude a sucesos y circunstancias que se realizan en la «actualidad» (del momento) de la enunciación[9] mientras que nosotros, los lectores-enunciatarios, sólo tenemos acceso a esos mismos sucesos y circunstancias por intermedio de otro discurso: la historia oficial peruana.

Por lo tanto y sin tratar de escamotear lo que se conoce como «aparato normativo exterior no textual»[10] (nuestro *referente histórico* de enunciación) cabe señalar, no obstante, que los discursos descriptivo y simbólico ponen en debate la *legitimidad* del discurso histórico. Efectivamente, el enunciador Vallejo desestabiliza ahí la «objetividad» —mejor, la ingenuidad enunciativa— del discurso histórico al oponerle y recordarle una serie de «hechos olvidados» (testimonios, anécdotas, etc.) que, tomados en sí mismos, constituyen una crítica corrosiva e inédita de ese discurso de la historia oficial. Así, el orden alotextual descriptivo y simbólico reformula la interpretación histórica por medio de sus propias escrituras: el ensayo, el teatro, el guión cinematográfico.[11] Todo ello obliga a deslindar los dos referentes históricos presupuestos: para el enunciador la referencia son los «hechos históricos por él mismo aludidos», mientras que la referencia de los enunciatarios-lectores es la «historia oficial peruana».

1.2. *El extratexto*

En resumidas cuentas, los hechos históricos mismos informan la competencia cognoscitiva y localizada del enunciador[12] y nosotros, los enunciatarios, sólo contamos hoy con el discurso histórico. Pero más allá de la obligada diferencia entre los contratos enunciativos del enunciador y los enunciatarios, ¿no existen elementos comunes entre los discursos descriptivo, simbólico e histórico? Si, por ejemplo, el programa narrativo que es espacializado, temporalizado e incluso tematizado de modo semejante aunque, como es de suponer, la figurativización varía según cada tipo de texto: los actores son indiciales en el discurso descriptivo («El presidente», «El Mesías», etc.), funcionales en el discurso simbólico («Acidal», «Cordel», etc.) e historiográficos en el discurso histórico («Augusto B. Leguía», «Luis M. Sánchez Cerro», etc.). El programa narrativo del discurso histórico que ahorma los discursos descriptivo y simbólico puede, así, ser diagramado por medio de tres enunciados construidos:

[9] *El texto directriz «¿Qué pasa en el Perú?» fija el presente de la enunciación: «ahora».*

[10] Cf. *Philippe Hamon,* Texte et idéologie, *Presses Universitaires de France, París, 1984, p. 40.*

[11] *La función de la literatura es —convengamos con Jauss— «hacer hablar a las instituciones mudas que rigen la sociedad, llevar al nivel de la formulación temática las normas que prueban su valor, transmitir y justificar aquellas que son ya tradicionales —pero también hacer aparecer el carácter problemático de la coerción ejercida por el mundo institucional, esclarecer los roles que desempeñan los actores sociales, y luchar así contra los riesgos de la reificación y la alienación por la ideología» (H. R. Jauss,* Pour une esthétique de la réception, *Gallimard, París, 1978, p. 269).*

[12] *Vallejo llegó a París el 13 de julio de 1923 y nunca retornó al Perú; este conocimiento resulta de varias fuentes de información, la reminiscencia del acto electoral peruano de 1919, las lecturas y los datos obtenidos de terceros sobre las elecciones de 1924 y 1929.*

a) *incoativo:* Augusto B. Leguía fue elegido presidente del Perú en los actos electorales de 1919, 1924 y 1929 (en las votaciones de 1924 y 1929 fue candidato único);

b) *durativo:* Leguía ejerció la presidencia del Perú durante once años;

c) *terminativo:* Luis M. Sánchez Cerro dirigió un golpe de Estado contra Leguía en 1930; fue elegido presidente en 1931 y asesinado en 1933, asumiendo entonces la presidencia el general Oscar R. Benavides.

1.3. *El alotexto*

El alotexto se compone, como hemos visto, de dos tipos de discurso, el discurso descriptivo y el discurso simbólico. El primero consta, a su vez, de las siguientes versiones y variantes: el ensayo *¿Qué pasa en el Perú?* fue publicado en francés por el semanario izquierdista parisino *Germinal* dividido en cuatro partes (3, 10, 17 y 24 de junio de 1933). Juan Larrea publicó una versión española de la probable «copia misma que se utilizó para su publicación en la revista francesa» en la revista *Aula Vallejo* [13] con el título *¿Qué pasa en América del Sur?,* el epígrafe *Un gran reportaje político* y el subtítulo *En el país de los Incas.* [14] Ambas versiones designan al presidente Leguía con el apelativo «El Mesías» y los actos electorales donde fue elegido aparecen en los apartados III y IV.

Sin embargo, la versión publicada por Larrea es contraria en muchos aspectos a la versión publicada en César Vallejo, *Crónicas. II: 1927-1938* [15] que reproduce, traducida al español, la versión original de *Germinal;* esta última contiene:

a) ilustraciones de la versión francesa de *Germinal* (Variante 1);

b) las correcciones, agregados y supresiones hechos de puño y letra por Vallejo sobre el ejemplar conservado por su viuda, la señora Georgette de Vallejo, con vistas a una republicación posterior (Variante 2);

c) el repertorio de diferencias de forma y contenido entre la versión efectivamente publicada (en *Germinal),* las correcciones de Vallejo y la versión publicada por Larrea (Variante 3).

En cuanto al segundo, el discurso simbólico (discurso *alegórico* en relación al discurso de la historia oficial y al discurso descriptivo), contamos con los siguientes textos:

a) la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América.* Según el testimonio de la señora Georgette de Vallejo, esta obra fue escrita en 1934 en una primera versión francesa, a mano; luego Vallejo habría escrito una nueva versión en esa lengua, a máquina; finalmente, la versión castellana cuyo original conservaba ella misma y que entregó a la Universidad Católica a fin de que fuese publicada: apareció ilustrada con dos reproducciones fotográficas del manuscrito original de la versión francesa y del tiposcrito de la misma pieza corregido por Vallejo [16] (Variante 1);

[13] Aula Vallejo, *núms. 11-12-13, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Córdoba, Argentina, 1974.*

[14] Ibíd., *p. 15.*

[15] Crónicas II, 1927-1938, *UNAM, México, 1985, pp. 561-583.*

[16] *César Vallejo,* Teatro completo, *vol. II, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979, pp. 9-143.*

b) la Biblioteca Nacional del Perú [17] conserva otra versión de esa pieza en castellano (Variante 2);

c) por último, dicha Biblioteca conserva también el esbozo del guión cinematográfico titulado *Presidentes de América* que ha sido publicado en integridad [18] (Variante 3).

1.4. *La producción textual*

A partir de las fechas y testimonios con que contamos, podemos establecer, a lo menos a título hipotético, la siguiente organización de la producción textual:

I. El *extratexto:* hechos históricos referenciales.

II. El *alotexto:* a) *discurso descriptivo:*

	— Versión francesa:	Variante 1
		Variante 2
	— Versión castellana:	Variante 3
b) *discurso simbólico:*		
	— Versión francesa:	Pro manu scripto
		Tiposcrito
	— Versión castellana:	Variante 1
		Variante 2
		Variante 3

2. El efecto ideológico

Antes de proceder a delinear la serie de evaluaciones (diglósica, social, política y estética) en el corpus-muestra elegido para este trabajo —la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América* (esto es, el discurso simbólico de la versión castellana, Variante 1)—, distingamos a continuación las dimensiones y componentes del efecto ideológico en los discursos y particularmente en los discursos simbólicos.

Los valores semánticos dispuestos en un discurso cualquiera se organizan, como sabemos, desde dos dimensiones: la dimensión paradigmática y la dimensión sintagmática. Se denomina *axiología* al sistema de valores virtuales que tienen un estatuto taxonómico u organización paradigmática, por oposición a la proyección de esa misma dinámica fijada en forma de secuencias discursivas que, entonces, toma el nombre de *ideología.* De esta manera, el conjunto de valores axiomáticos seleccionados y discursivizados en forma de secuencias, se articula ahora ya en la dimensión sintagmática como «modelos del hacer ideal»,[19] en otras palabras, como posibilidades reiteradas de *actuar* prescritas, por ejemplo, para explicar la conducta de un determinado personaje.

[17] *De esta variante se han reproducido algunas secuencias textuales en Guido Podestá,* César Vallejo: su estética teatral, *Institute for the Study of Ideologies & Literature, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Minneapolis-Valencia-Lima, 1985, pp. 235-313.*

[18] Cf. *César Vallejo,* Piezas y escritos sobre teatro, *en* Revista Peruana de Cultura *(segunda época), n.º 1, julio de 1982, pp. 141-149; Guido Podestá,* op. cit., *pp. 227-234.*

[19] *A. J. Greimas, intervención oral en el coloquio* L'enseignement de la littérature, *Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, 23 de julio de 1969, Plon, París, 1971, p. 94.*

El examen del efecto ideológico producido por esos modelos actualizados en nuestro corpus-muestras de estudio (los distintos *actos* repertoriados en *Colacho Hermanos o Presidentes de América),* pone de relieve los llamados *aparatos de evaluación,* esto es, verdaderos núcleos o centros deónticos incorporados a los enunciados textuales, identificados y localizados gracias a lo que Ph. Hamon denomina «puntos textuales».[20] Estos «puntos textuales», que nosotros preferimos nombrar *marcadores enuncivos de ideología,* se caracterizan por ser depósitos de condensación semántica o, si se prefiere, por ser cruceros deónticos manifestados en algunos enunciados;[21] ellos permiten observar la recurrencia y la densificación de los valores ideológicos en el corpus-muestra escogido. Pero su función no es puramente indicial; los enunciados-marcadores de ideología remiten siempre a la instancia presupuesta del plano de la enunciación conocida como «sujeto de la enunciación» y, de modo más concreto, a la *competencia* modal y semántica del enunciador.

Detengámonos un momento en este tipo particular de competencia. Ella se define como *instancia evaluadora* central del discurso, pues tiene por función determinar las operaciones modales de la manipulación semántica, tanto aquellas de orden axiológico como las de orden ideológico que invisten a los personajes presentes en el texto (por ejemplo, el *saber-hacer* del enunciador que fiscaliza —en cuanto *deber-hacer*— los destinos narrativos impuestos a los personajes del relato: héroe, traidor, consejero, etc.) y, principalmente, las operaciones modales de manipulación semántica que dirigen los enunciados-marcadores de ideología. Todas esas operaciones se hacen efectivas a través de los programas de *prescripción* y/o *prohibición* que configuran las *normas evaluantes intratextuales.* Estas normas de comparación referencial señalan, así, los *valores axiológicos e ideológicos estables* afirmados o negados por la competencia normativa (/saber/) del enunciador que compara —en su función de instancia evaluadora— los procesos presentados en nuestro corpus-muestra.

A modo de resumen, podemos sostener que la competencia del enunciador es una instancia judicatoria (o sancionadora) efectiva de orden axiológico e ideológico[22] que establece, en el interior del texto elegido, las dominantes o subordinaciones jerárquicas de los valores semánticos más diversos (instituciones, conductas, conveniencias e inconveniencias, etc.), de los proyectos a realizar (éxitos y fracasos, conformidades y desviaciones, etc.), de las medidas a tomar (excesos y defectos), de las reglas a seguir (prescripciones y proscripciones), en fin, de todas las formas de evaluación positiva (aceptable) o negativa (inaceptable) imaginables frente al *modelo normativo* propuesto y garantizado por el enunciador.

Desde este punto de vista, ¿cuál es el modelo de valores estables que conciernen directamente a la competencia evaluadora del enunciador Vallejo?; ¿cómo se determina

[20] *Philippe Hamon,* op. cit., *p. 20.*

[21] *La carga semántica de los enunciados-marcadores puede remitir a entidades evaluadoras de diversa magnitud y densidad, desde un solo valor (por ejemplo, una simple alusión o referencia) hasta la totalidad de un sistema normativo que subtienda el texto (por ejemplo, en un texto legal, una legitimación o una desautorización determinada). Los marcadores aparecen indiferentemente en cualquier tipo de discurso, descriptivo o simbólico, serio o paródico, como sucede en el conjunto de textos organizados anteriormente.*

[22] Cf. *nota 3.*

el proceso evaluado en el texto del corpus-muestra? El objetivo declarado de los apartados que siguen es, precisamente, responder a ambas preguntas.

2.1. *La evaluación diglósica*

Uno de los aspectos más sorprendentes de *Colacho Hermanos o Presidentes de América,* es la puesta en escena de la situación diglósica característica de la sociedad peruana. No se trata, desde luego, de un simple caso de «diglosia literaria» donde el escritor intenta reproducir el habla cotidiana de una sociedad multilingüe y pluricultural; lo novedoso y hasta original de la pieza de Vallejo, está en haber *escenificado* el espectáculo de la comunicación diglósica misma y sus enfrentamientos sociolectales frente a la norma institucional del «bien hablar» y del «bien escribir». Así, la escenificación comienza por recoger los idiomatismos y las formas fijadas que localizan el castellano hablado en el Perú:

a) *idiomatismos sufijales:* son los idiomatismos producidos por la reiteración de ciertas categorías de la aglutinación quechua —como los sufijos diminutivos— cuya impronta es rastreada en el castellano andino: «botellita», «coloradito», «sentaditas», «culito», «pobrecitos», «platita», «patroncito», «cachito», «platito», «momentito», «palomita», «poquito», «copitas»;

b) *idiomatismos lexicales:* en el castellano andino se introducen innumerables calcos y préstamos del quechua, así como lexemas diglósicos o peruanismos propiamente dichos que el texto de la pieza se encarga de reproducir: «taita», «coca», «huayno», «cañazo», «huevadas», «huilones», «cholazo», «caga-parados», «velay», «achalayes», «china», «cutulos», «whiskeado», «acojudado», «chirona», «chambonazo», «cojonudo», «tabacazo», «rocoto», «tetudeces», «vinchas», «coqueros»;

c) *idiomatismos sintagmáticos:* son las formas fijadas propias de los discursos en castellano andino («¡Así será, pues, taita!», «¡Taita, pues, qué se hará!», «Taita, pues... ¡qué te diré!»), las sustituciones vocálicas (por ejemplo, el preceptor Zavala dirigiéndose a Acidal Colacho: «¡Mucha des*i*nvoltura! ¡Ah, sí, mucha des*i*nvoltura! En la palabra y en el gesto.»), las elipsis («ña») y los sintagmas interlectales («Qué tu dices», «frunciendo la jeta como culo de conejo», «mano virgen», «agua para la caballada», «a soñar puercos con gorra», «¡Al palio!», «¡Trece! ¡Trece! ¡La nariz te crece!», «¡Un momento, un momento para el parroco!», «¡un culo como para pobres!», «¡Abogados no me den ni con arroz!»).

En seguida, el acto de comunicación y especialmente los contratos enunciativos escenificados en el texto, permiten al enunciador —siempre en su rol de instancia evaluadora— destacar las particularidades del habla y la escritura «motosas» propias de la diglosia andina, frente a la norma gramatical española. Veamos algunos enunciados-marcadores de esta situación:[23]

1. ACIDAL, *la cabeza rigurosamente inmóvil, agachado:*—¿Cómo se escribe «honra»?
   CORDEL, *continuando el peinado de Acidal:*—Honra, sin hache.

[23] *En adelante se citan los enunciados-marcadores de la edición indicada en la nota 16.*

ACIDAL:—Ya sé, pero ¿con una o dos erres? *(Silabea martillando sobre la «ra» de «honra»)* ¡Hon-rrra!... Después de n, con una sola erre, me parece. Ooon-rrra... Sí. *(Reanuda su redacción).*

CORDEL:—Onra se escribe con una sola erre, desde luego, pero ponle dos o tres, para que no vayan a pensar que es por miseria... Te he dicho que no muevas la cabeza.

ACIDAL:—Ya está. Va con tres erres. ¡Qué más da! (p. 24).

2. ACIDAL:—Es decir... no... No. Y le diré por qué. Me parece que ya se lo he dicho: yo no pienso seguir en el comercio. Mi bocación es la política.

ZAVALA *corriendo:*—Se dice: vocación. ¡«vo» «vo»! Con v chica.

ACIDAL:—Ah, muy bien. Mi vo es la... ¡Qué estoy diciendo! Mi vocación es la política y la diplomacia. Creo, siento... ¿Se dice así: siento, en lugar de creo?

ZAVALA:—Sí... pero eso depende. ¿Qué quiere usted decir?

ACIDAL:—Quiero decir que... siento que he nacido para hombre público. ¿Está bien dicho? *(Zavala medita la respuesta)* ¿O se dice, quién sabe: «creo haber nacido»?

ZAVALA:—A mí me parece, don Acidal, que usted en verdad no ha nacido... (p. 49).

Como se ve, el enunciador procede a *parodiar* la ortografía y ciertos elementos suprasegmentales (vgr. el *énfasis* enuncivo) [24] del castellano hablado en el Perú presentando, al mismo tiempo y en forma de espectáculo, la manipulación de los signos lingüísticos. Pero esto no es todo. Se pone en escena igualmente la organización del *espacio* de la comunicación diglósica por medio de actitudes, intencionalidades y convenios diferenciados. He aquí algunos ejemplos de la proxémica señalada:

3. ACIDAL... *(Luego se mira seriamente, de pies a cabeza, y medita. Da unos pasos majestuosos: gira solemnemente sobre sus talones; vuelve con arrogancia la cabeza; mira con dignidad; parpadea; queda soñador; se pone las manos en los bolsillos de ambos lados del chaquetón, cimbrándose hacia atrás; murmura unas palabras cortesanas, puliéndose)* Sí... Ya lo creo... Lo comprendo perfectísimamente... *(Volviendo bruscamente la cara a otro lado, fino y galante)* ¿Decía usted, señorita?... Quizá... Es muy posible... En las tardes. Cuando el sol se aleja tras de los montes... ¿Cree usted?... ¿De veras?... *(Se queda pensando. Una queja se escapa de sus labios)* ¡No voy! ¡No voy! ¡No puedo ir! ¡No puedo!... *(Una mezcla de angustia y de terror le posee)* (p. 25).

4. CORDEL:—Espérate. Sería bueno que te ensayes un poco para que sepas bien lo que has de hacer. A ver: anda, como si entraras a la casa del alcalde. Camina. Avanza. ¡Con toda dignidad! ¡Derechito!... *(Acidal ejecuta el movimiento como dice Cordel)* Así... Así... Puedes poner una mano en el bolsillo del pantalón. La izquierda... Eso es... No la metas demasiado en el bolsillo. Dicen que eso no es limpio... Di: «Buenas tardes, caballeros». «Buenas tardes, señora». A ver: suponte que te encuentras en el patio con un sirviente. Yo soy el sirviente. Y yo te saludo... *(Cordel saluda a Acidal, con un infinito respeto)* «Buenas tardes, patroncito...» Y tú, ¿cómo vas a contestar? Respóndeme... *(Repite el saludo)* «Buenas tardes, pues, taita».

ACIDAL, *pavoneándose, la voz seca y gruesa, tieso, despreciativo sin mirar al sirviente:*—Buenas.

CORDEL:—Magnífico... ¿Y si te encuentras a un doctor?... Yo soy el Dr. López, que paso a cierta distancia de ti. ¿Cómo harías? ¿Cómo saludarías? *(Los dos ejecutan la maniobra)*

ACIDAL, *quitándose el sombrero, inclinándose, sonriente, la voz dulzona y servil:* ¡Adiós, señor doctor!...

CORDEL:—¡Estupendo!... (p. 27).

[24] *El* énfasis *permite, por ejemplo, distinguir las actitudes* apocada / soberbia (cf. *el pregón de Acidal p. 16, y el pregón de Cordel, p. 28).*

La gestualidad del discurso oral en los sociolectos de la administración estatal y de los círculos sociales dominantes, aparece en escena por medio de pautas y directivas de estereotipación linguo-gestual: diálogos, frases, palabras y hasta figuras de dicción que incluyen formas adstráticas de anacronismo académico:

5. ZAVALA:—Diga usted cualquier cosa, lo primero que le venga a la cabeza, con tal que no olvide intercalar siempre una de esas frases: «Naturalmente...», «Tratándose de...», «En mi concepto...», «Dentro o fuera de la ley...», «Mi excelente colega...», «Adhiérome o discrepo de dicha opinión...», y otras que seguiré indicándole mañana.

   ACIDAL:—Dígame usted ya las otras. Estas que usted acaba de decirme, las conozco más o menos. Dígame otras más importantes.

   ZAVALA:—Si las que acabo de indicarle son las más importantes.

   ACIDAL:—¡No! ¿Es posible? *(Incrédulo)* ¿Palabras tan corrientes? ¡Si son palabras que no dicen nada!...

   ZAVALA:—¡Precisamente! En la política y en la diplomacia, las palabras más importantes son las palabras que no dicen nada.

   ACIDAL, *iluminado:* ¿Cierto? ¡No diga!

   ZAVALA:—¡Ah, se me olvidaba! Intercale usted muchos latinajos. ¡De vital importancia! «Ad libitum», «Modus vivendi», «Sine qua non», «Modus operandi», «Vox populi vox dei», «Sursum corda», «In partibus infidelium», «Requiescant in pace», etc. Mañana, repasaremos todo esto.

   ACIDAL:—¿Y lo demás? ¿Cómo debo hacer en lo demás?

   ZAVALA:—¿En lo demás? Lo difícil está en saber decir las cosas: la mímica. La voz. Siéntese, don Acidal, y diga usted ahora lo siguiente, como si estuviera en sesión de la Junta Conscriptora Militar: *(Acidal se sienta)* «En mi opinión, señores, el servicio militar, en vez de ser obligatorio, debería ser un servicio espontáneo, libre, facultativo de los ciudadanos». Repita usted. A ver...

   ACIDAL, *importante, solemne:*—En mi opinión, señores, el servicio militar, en vez de ser...

   ZAVALA, *interrumpiendo:*—Y sería bueno que, al decir esto, se acariciara usted suavemente la barba, con desenfado y gravedad.

   ACIDAL:—Como usted no se la había acariciado...

   ZAVALA:—Es que no tengo barba. Repitamos. (pp. 55-56).

6. CORDEL, *de un tirón, empinado, aquilino:*—Así lo quiere la voluntad frigia del pueblo, Pachaca. No me queda sino obedecer. Los destinos de los pueblos y de los hombres son así: ¡heraldos bifrontes e inmortales! *(Mirada de soslayo a su secretario)*

   ZAVALA *como el rayo:*—Y es que los jefes y directores del movimiento revolucionario han reconocido en el señor Colacho, en su honradez incólume, su bello patriotismo y su gran inteligencia, al salvador de la nación.

   ACIDAL:—Vemos que Pachaca es hombre de larga reflexión. Pero ya no hay tiempo suficiente de pensarlo más...

   CORDEL, *con impávida y desbordante inspiración:*—¿Qué es la Patria, Pachaca? ¿Cuáles son las rutas paralelas que guiaron al país desde su bicolor romanticismo hasta la actual tiranía?...

   ZAVALA *de nuevo y de inmediato, tratando de cubrir las palabras de Cordel:*—Diga usted mismo, Pachaca, ¿cuáles son? Hable con toda libertad.

   ACIDAL:—¡Ay! Si Pachaca tuviera más instrucción, tendría más preparación para comprender estas altas cuestiones nacionales.

   CORDEL, *con santa ira:*—¡Desgraciado país! ¡Ciudadanos ignorantes! ¡Como San Juan Nepomuceno, predicó en el desierto! No hay quien me escuche. *(Se vuelve a Zavala y se*

pasea, indignado) ¡La imagen de la Patria, chorreando sangre! ¡El dictador, con manos impúberes, le sigue arrancando el manto, la corona y el sagrado sarcófago!

ACIDAL *rápidamente:*—¡Y siguen los hombres sin oír, sin comprender nada de su deber!

ZAVALA.—¡Ay, señores, es para morirse de pena!

ACIDAL:—De pena, dice usted, ¡y de vergüenza!

CORDEL:—Con su silencio épico y tenaz, está usted, Pachaca, diciéndonos claramente que no se adhiere a la revolución. *(Amenazador)* ¡Perfectamente! ¡Está bien! ¡Si mañana, por obra de los cobardes que, como usted, no quieren secundarnos para derribar la augusta tiranía, caen perpendicularmente las columnas de la nación, los acusaré yo, y pediré castigo ejemplar para ellos a la sombra del templo de Licurgo! *(Cordel busca los ojos de su secretario)*

ZAVALA, *terrible, pálido:*—¡Ay de los culpables! ¡Ay, Pachaca!

PACHACA, *por fin catequizado:*—¡Patrón, doy la vida por mi Patria! (pp. 99-100).

Las dificultades que resiente el hablante en una sociedad multilingüe y pluricultural para pasar de un sociolecto a otro, son ilustradas con un caso extremo: la ineficacia de la corrección dirigida a obtener del hablante el *control* enuncivo en las nuevas situaciones de comunicación. En esta pieza, además de emplearse por primera vez el habla popular peruana («carajo», «pendejo», «vaina», «mear», «jijoputa», «cagar», etc.), se caricaturiza la *ultracorrección* del habla y la inflación conceptual respectiva:

7. ACIDAL:—¿Pero no le has dicho?...

CORDEL:—¡Qué no le he dicho! Le dije que yo no tenía ni carácter ni instrucción para semejante puesto, que podía yo servirles mejor de muchos otros modos, pero no de Presidente de la República porque yo no me he puesto nunca de levita ni de tarro, que nunca he conversado con un ministro, que nunca he pronunciado discursos en público y en banquetes... (p. 68).

8. ZAVALA:—A ver, don Cordel, una última vez: enumere a la ligera pero como si estuviese usted ya en Palacio ante los generales y coroneles, los principales males que sufría el país bajo la dictadura.

ACIDAL *aconsejando a su hermano:*—¡Enfasis! ¡Aplomo! ¡Mirada vibrante de luz! No tiembles. No te apoques. Habla fuerte aunque digas lo que digas. Con lo poco que te ha enseñado Zavala basta y sobra.

CORDEL, *de pie, se ensaya:*—¡Los derechos, conculcados! ¡El tesoro fiscal en derrota! ¡La moneda despreciada! ¡Las industrias paralizadas! ¡Ventarrones de odio, soplando de los cuatro puntos cardenales!...

ACIDAL:—No; ¡cardinales! ¡di! ¡cardi! ¡con i!

ZAVALA:—Otra vez, don Cordel.

CORDEL, *repitiendo:*—Ventarrones de odio... *(Volviéndose a Acidal)* Además, creerán que es defecto de la lengua...

ZAVALA:—Desde luego. Repita, don Cordel. (p. 95).

Numerosas son las ocasiones en que el enunciador Vallejo aprovecha para escenificar la retórica del sermón político y los estereotipos de esa clase de discursos. Los enunciados-marcadores se encuentran, en este caso, sobrecargados de *clichés* sociopolíticos y de «frases hechas» destinadas a la manipulación vergonzante de las masas:

9. EL PRESIDENTE:—Prepáreme un discurso para recibir esta noche la medalla de los «Héroes de Arica». Un discurso mediano, regular. Tome un poco del Presidente Roosevelt, es más patriota que el de Francia.

EL SECRETARIO:—Bien, Excmo. Señor.

EL PRESIDENTE, *tocando un timbre:*—Hable algo en el discurso de mi padre que combatió en Chorrillos. No ponga repetidas veces «conciencia nacional», que parece que ya no es de moda. (p. 114).

10. LA VOZ DEL PRESIDENTE, *vigorosa:*—¡Pueblo soberano!... ¡Empleados y obreros! La crisis económica del mundo se agrava día a día. La crisis que se siente aquí es, como lo sabéis, eco directo de la primera. La situación es, por eso, difícil de resolverla por nosotros mismos e independientemente de las demás naciones. Sin embargo, mi gobierno os puede asegurar que, de aquí a unos tres meses, no habrá más desocupados en el país. *(Aplausos y voces incrédulas)*

UNA VOZ *perdida entre la muchedumbre:*—¿Verdad? ¿Nos lo promete usted?

LA VOZ DEL PRESIDENTE:—Sí, ¡señores, os lo prometo solemnemente! Mi gobierno tiene en estudio un vasto programa de obras públicas, que espero será votado por el Parlamento en este mes. Entre tanto, os pido calma y paciencia. Confiad en mi gobierno, que está decidido a salvar al país de la miseria, por todos los medios posibles. Un plazo de tres meses, es todo lo que os pido. Vencido este plazo, juzgaréis mis actos y mis promesas. Nuestro país es rico. ¡Ayudadme a engrandecerlo y a llevarlo a la meta de sus grandes destinos!... (p. 134).

Otra serie de enunciados-marcadores, saca provecho del juego de palabras, del calambur y hasta del habla infantil. He aquí las situaciones alegóricas producidas por este tipo de marcadores:

11. OROCIO, *sumando su columna de cinco sumandos:*—5 y 5, 10; y 7, 17; y 6, 23, y 4, 27; Pongo 7 y llevo 2...

CORDEL, *saltando y parándolo:*—¡Ah, no! ¡Alto ahí! Tú no te llevas nada... *(Un vistazo sobre Novo)* ¿Qué maneras son éstas de llevarte mercaderías que no te pertenecen? Tú, aquí, no eres sino mi dependiente y no tienes derecho a llevarte nada del bazar. Absolutamente nada. *(Otro vistazo a Novo)*

OROCIO, *desconcertado:*—Pero, patrón, es sólo para sacar la suma... que yo me llevo 2... no por otra cosa.

CORDEL, *tomando él mismo el lápiz para hacer la operación:*—¡Ah, sí, sí!... ¡Ya, ya!... ¡Yo conozco a mi gente! *(Una risita zumbona)*

OROCIO:—Yo no he llevado nunca nada de su casa...

CORDEL:—¡Silencio! ¡Cállese! *(Otro vistazo sobre su sobrino)* ¡A ver! *(Hace la suma en voz alta)* 5 y 5, 10; y 7, 17; y 6, 23, y 4, 27. Pongo 7 y me llevo 2...

OROCIO, *rápidamente:*—¡Ve usted, patrón! ¡Usted también, para sacar la suma, lleva 2...

CORDEL, *violento:*—¡Yo sí, por supuesto! ¡Pero soy el dueño del bazar y no sólo puedo llevarme 2, sino todos los paquetes de los cinco cajones! ¿Qué cosa?... ¡Hase visto! (p. 33).

12. EL PRESIDENTE, *al pequeño:*—A ver Pepito, dime: ¿Di qué quieres hacer cuando seas grande? *(El pequeño, con la cara de pronto dolorosa, no contesta)*

SEÑORITA MATE:—Contesta, Pepito, al Señor Presidente. ¡Di qué quieres hacer cuando seas grande! *(El pequeño, con la cara cada vez más compungida, da muestras de una angustiosa ansiedad)* ¡Responde! ¡Responde! ¿qué quieres hacer?

EL PEQUEÑO, *a la señorita Mate, gimoteando:*—¡Quiero hacer caca!...

SEÑORITA MATE, *contrariadísima:*—¡Oh, muchacho! ¡Cómo dices eso! *(Le tira por un brazo y se lo lleva rápidamente, en extremo avergonzada)* ¡Disculpe, le suplico, Excmo. Señor! Mil gracias, Señor Presidente.

EL PRESIDENTE, *tocando un timbre:*—Buenas tardes, señorita. Hasta cada rato. *(La señorita Mate sale)* (p. 133).

Finalmente, un conjunto de enunciados-marcadores presenta la enunciación mítico-mágica que caracteriza, en el Perú, al *bilingüismo diglósico de intelección.* De hecho,

Cuadro Séptimo

Decoracion del cuadro tercero.
Entran Uyurqui y mama Payo, muy preocupados.

MAMA PAYO.- Apartir de aquel dia, todas las tardes va a sentarse en una piedra, al borde la encrucijada de la Serpiente. Su hermana quiere a veces ir con ella; la rechaza. Qué va a buscar alli, sola, a la misma hora?

UYURQUI.- Melancolias de la pubertad. Divagaciones propias de su edad.

MAMA PAYO.- Uyurqui, Kaura ama!

UYURQUI.- Talvez. Runto Kaska?

MAMA PAYO.- No.

UYURQUI.- Naydami?

MAMA PAYO.- Tampoco.

UYURQUI.- Quien?...El pequeño Huipa?...

MAMA PAYO.- La he sorprendido atisbar entre los arboles, escrutar a lo lejos, el camino del paltar, el valle, llena de ansiedad; Ayer, oculta tras un muro, pude oir que formulaba a los viajeros y a los chasquis interrogaciones que reflejan que ella piensa en un ausente. Quién es el? Donde reside? Se han hablado? (Bajando la voz) Estoy segura, Uyurqui, que se trata...(Pasos en el fondo. Entra Kaura, abstraida, hilando. Uyurqui y mama Payo la observan)

UYURQUI, tras un corto silencio.- Kaura, tu madre me recuerda que hay que ir a Ollantaytambo. Aunque el Inca va mejor...Estaremos pocos dias. Preparaos. Tu y Oruya llevaréis, un dia antes, vuestras dalias.

KAURA, los ojos fijos en la lana de su rueca.- Si, padre.

UYURQUI, acercandose.- No te entusiasma ir a Ollantaytambo? A Ollantaytambo que tanto quieres?...(Acariciandole los cabellos) No vienes de buen grado con nosotros?...Kaura!..Qué sucede?...(Kaura, cesando de hilar, mira silenciosamente a su madre) Responde!...

KAURA, bajo.- Preferiria quedarme en el Cusco, padre.

MAMA PAYO.- Quedarte sola aqui? (Se acerca también a Kaura) Vaya un deseo inesperado! (Kaura baja los ojos) Desde hace algunas semanas, no eres la misma; Kaura. Una sombra hay en tus ojos...(Uyurqui vase paso a paso por la derecha) Guarda, si asi te place, tu secreto. Pero..¡Lloras? (En efecto, Kaura, agachada, está llorando)

KAURA.- Madre, no me interrogues!

MAMA PAYO.- Lloras, y tus quehaceres, tus distracciones, han cambiado. Has dejado los quipus, el analisis piadoso de las reliquias shulgas, la coral pastoril y hasta el telar. Todo el dia lo pasas en tu rueca. Y en hilando, te das a cavilar horas tras horas.

KAURA.- No me interrogues, madre! Runt!

(De la pag 3 a vuelta) todos los dias, Oruya

Runto Kaska.- Melancolias de la juventud. ¿ Divagaciones propias de tu edad?
Kaura.- Atisbo

interrogaciones

Runto Kaska.- Verdad que desde

algún tiempo,

Runto, Runto Kaska

Anterior Inicio Siguiente

en el habla cotidiana del pueblo peruano se suele enfocar al actante operador capital de todo relato, el *destino,* tanto de manera retrospectiva como prospectiva; así, los parágrafos correspondientes en este texto, son auténticas *fórmulas* de manipulación escatológica (del «más allá») y adivinatoria propias de la hermenéutica chamánica practicada en los Andes. Ellas enuncian la *localización espacial ectópica*[25] que se opone a la enunciación normal (tópica) de toda la pieza:

13. DON RUPE, *saca de bajo su poncho un palo de chonta negro, de medio metro de largo:* —Retírate un poquito de la mesa. Siéntate más allá. *(Acidal obedece)* Ahí... Ahí... *(Don Rupe, parado ante el vaso y el platito con agua, levanta el palo de chonta con ambas manos; lo sostiene verticalmente a la altura de su cabeza y presta oído en torno suyo. Acidal le observa con visible ansiedad. Mirando luego fijamente el palo negro, don Rupe, alucinado, tranquilo, sacerdotal)* Patunga es la laguna sin fin, allá, por los soles y las lunas... Un cerro boca abajo en la laguna busca llorando la hierba de oro y el metal de la laguna... *(Interrumpiéndose)* ¡Taita! no te muevas de tu sitio! *(Sujeta con la mano izquierda su chonta, horizontalmente y a cierta altura sobre la mesa y con la derecha voltea el vaso a medias sobre el agua del plato, los ojos fijos en el palo).* (p. 59).

14. DON RUPE, *poseso:*—Subes con diez bastones y te paras sobre una piedra cansada... El taita Cordel también sube a la piedra... ¡Los dos caen, taita! Los brazos se hacen ríos... ríos, las piernas... ríos las venas.... ¡Ríos!... ¡Y vuelan las cabezas por el aire, vomitando sangre, unas letras negras y oro en polvo... (p. 61).

La evaluación del habla diglósica realizada en este texto procede, entonces, por medio de una apreciación (o «toma de pulso») del estado linguocultural peruano en estos aspectos: *a)* los índices de afloramiento privilegiado del efecto ideológico producido por el enfrentamiento entre la norma del español peninsular y la dialectalización del multilingüismo y la pluricultura peruanos y *b)* ciertos puntos neurálgicos donde la controversia de las formaciones discursivas es particularmente aguda. Ambos recursos de orden sociolingüístico, se emplean habitualmente en la comunicación oral de los peruanos y son trasladados a la escena para asegurar el efecto de sentido «realidad linguocultural peruana». Gracias a esos recursos, la ubicación temporal y espacial del relato y la discriminación de las acciones allí enunciadas, pueden ser reconocidas e identificadas como pertenecientes a esa sociedad. De este modo el enunciador Vallejo dramatiza los valores axiológicos vigentes en las estructuras contractuales y polémicas que definen la comunicación en la vida cotidiana del pueblo peruano (como resultado de la colonización española y la política asimilacionista de la educación nacional) y, al mismo tiempo, despliega en forma de redes ideológicas los «nudos» deónticos de la relación intersubjetiva, especialmente en dos de sus manifestaciones: la comunicación participativa y el discurso de convicción.

Ahora bien, ¿cómo se disponen en la pieza estudiada los valores paradigmáticos y sintagmáticos relativos a la evaluación diglósica? Los primeros con oposiciones positivas y negativas que producen micro-sistemas de valores axiomáticos (tanto abstractos como figurativos), la reiteración constante de los modalizadores *querer, necesitar, deber, poder* y, sobre todo, *saber* en las siguientes categorizaciones:

[25] Cf. *Enrique Ballón Aguirre, entrada «Localisation spatio-temporelle», en A. J. Greimas-J. Courtés,* Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. II (Compléments, débats, propositions), *Hachette, París, 1986, p. 133.*

— /saber-decir/ vs /no saber-decir/
— /saber-escribir/ vs /no saber-escribir/
— /saber-leer/ vs /no saber-leer/
— /saber-gesticular/ vs /no saber-gesticular/.

En cambio, los segundos se organizan a partir de las dos formas típicas de la persuasión manipuladora en los discursos fuertemente ideologizados, el /hacer-creer/ y el /hacer-hacer/, referidos al enfrentamiento entre la *norma* (gramaticalidad) de la lengua española y la *anormalidad* (agramaticalidad) de la dialectalización del castellano andino, todo según las oposiciones producidas por los siguientes actos:

— acto de habla: correcto/incorrecto
— acto de escritura: comprensible/incomprensible
— acto de lectura: legible/ilegible
— acto de enunciación: adecuado/inadecuado.

2.2. *La evaluación social*

La pieza de teatro anuncia desde su título *Colacho Hermanos o Presidentes de América* el argumento sociopolítico que allí se desarrolla. Ese título se divide, efectivamente, en dos enunciados separados por la disyunción «o»: el enunciado «Colacho Hermanos» que alude al rótulo de una sociedad comercial (un negocio), y el enunciado «Presidentes de América» que remite al ejercicio gubernamental de los mandatarios políticos de América Latina. La evaluación social corresponde, pues, al sentido fundador del primer enunciado, mientras que la evaluación política del enunciador corresponde al segundo.

A partir de ahí, los enunciados marcadores de la primera evaluación comienzan por describir la distribución de las áreas y los grupos, es decir, la división del espacio social en territorios, zonas, ambientes y clases sociales diferenciadas. Estos marcadores espaciales y grupales a la vez, concuerdan en cada uno de los seis «cuadros» que segmentan la pieza, pero se descomponen en una serie de estancias de *progresión semántica gradual,* serie que explica las transformaciones ocurridas al pasar de un término al otro de las categorías *pobreza/riqueza* y *trabajo/usufructo*. Tales instancias y sus respectivos indicios pueden ser diagramados del siguiente modo:

Territorios	Zonas	Ambientes	Clases sociales
Andes	Taque:	Tienda-casa miserable: «pieles de oveja, burda frazada».	«Vestimenta pobre, rotosa»; «Camisa sucia, sin cuello ni puños visibles»; aspecto de obrero.
	Cotaroa:	Gran bazar: «oficina pequeña pero confortable y hasta elegante».	«Traje y modales de patrón».
	Taque:	Espléndida casa y gran bazar: «muebles y ambientes elegantes».	«Vestido con rebuscado y excesivo aliño»; «maneras melindrosas y estudiadas».
Costa	Capital	— Casa política: «decorado lujoso». — Despacho presidencial.	«Vestidos con extrema corrección»; «nuevo rico». «Traje y usos» propios del «gran mundo oficial».

Este marco de claves socioespaciales, es el referente contextual que otorga sentido a cada una de las acciones de la pieza, su anclaje en la «realidad» latinoamericana y más exactamente peruana. Así, el enunciador Vallejo aborda su argumento a la manera de lo que J. Duvignaud señala como rasgo característico del teatro de las sociedades industriales: «con preocupación y mentalidad diferentes a aquellas de las élites o de los grupos privilegiados que, hasta entonces, habían utilizado la escena sea para esconder, sea para sublimar ciertos conflictos sociales reales».[26] El discurso de denuncia y desenmascaramiento de esa «realidad» consiste, desde ese punto de vista y para la instancia evaluadora, en mostrar al público, por vez primera, ciertos tópicos inabordables para un dramaturgo peruano de los años 30: los negocios sucios, las maniobras de la explotación socioeconómica imperialista, la discriminación social, la expoliación sexual de la servidumbre, los conflictos raciales, etc. El determinismo ya no es más ordenado por la «fatalidad», el «azar» o las entelequias metafísicas del teatro clásico, sino por el *saber obrar* humano que dirige conscientemente sus acciones hacia el logro de un fin: el dinero. Este determinismo concreto (el «tener» bienes) se alía al segundo (el «poder» político) que, como hemos visto, es emblematizado en el título.

La misma división del espacio social acoge a la organización del *trabajo* (en dos manifestaciones: manual y mental) y del *descanso* (en sus figuras habituales: ocio, juego, diversión, etc.), todo ello repartido en forma de praxemas seriados: horarios, cadencias, ritmos, actividades, etc. La evaluación ejercida por el enunciador se dirige ahora a la competencia y al desempeño de los personajes, quienes manifiestan su «saber obrar» a partir de estos criterios:

a) la secuencia y globalidad de un conjunto de acciones que juzgan la conducta de cada personaje, especialmente la de los hermanos Colacho;

[26] *Jean Duvignaud, «Transformation de l'image de la personne au théâtre avec la formation des sociétés industrielles», en Ignace Meyerson (director),* Problèmes de la personne, *Mouton & Co., París-La Haye 1973, p. 322, nota 2.*

b) la conformidad o disconformidad del resultado previsto, en relación al proyecto planteado por los personajes en las primeras secuencias, por ejemplo, el de Tenedy;

c) el acuerdo o el desacuerdo del programa realizado frente a la norma ideal de orden ético, norma más o menos implícita planteada por el enunciador como referente de sanción;

d) el esquema argumentativo general de la pieza.

Veamos en seguida dos de los numerosos enunciados-marcadores que ilustran estos aspectos:

15. CORDEL, *bruscamente a Novo:*—Dame una de las botellas que has lavado. *(Novo, por apurarse, produce un choque entre las botellas y dos o tres se rompen. Cordel, furibundo, se lanza sobre él)* ¡Carajo! ¿Qué tienes en las manos, animal?... *(Novo, aterrado, da un traspié)* ¡No sabes más que romperlo todo! *(Con los puños cerrados, amenazador)* ¡Te molería las costillas! ¡Recoja usted estos vidrios! *(Novo recoge los vidrios y Cordel lo abofetea. Novo se echa a llorar)* ¡Y limpie ese suelo!... *(Novo limpia el suelo)* ¿Ya está?... ¡Siga lavando las botellas! ¡Y cuidado con que vuelvas a quebrarlas! ¡Porque entonces sí que yo te quiebro las mandíbulas! ¡Un diente por cada botella! ¿Me has oído?... ¡Contesta! ¡Estoy hablándote!

    NOVO, *llorando:*—Sí, tío. (p. 30).

16. BENITES, *quien va jugar el primero:*—¿Y qué jugamos?

    EL COMISARIO:—¡A la Rosada, hombre! ¿No está usted oyendo que vamos a jugar a la Rosada?

    BENITES, *asombrado:*—¿A la Rosada? ¿Jugar al cacho a una mujer? ¡No! ¡Eso no se hace! Juguemos una copa de champaña.

    VARIAS VOCES *con zumba:*—¡Vea usted el moralista! ¡A la escuela el preceptor! ¡Afuera usted y su prédica! ¡Afuera, afuera!

    BENITES, *de un gesto resuelto tira los dados:*—Adentro a la Rosada. ¡Trinidad!

    VARIAS VOCES, *leyendo en los dados:*—Nada... Cero... Mano virgen... Ahora, usted, Mr. Tenedy.

    MR. TENEDY, *tirando los dados:*—¡A la Rosada, con chupete! (p. 75).

Es fácil colegir de tales muestras, que el «saber obrar» de los personajes «dominantes» no es otra cosa que la puesta en práctica de una amplia gama de mecanismos persuasorios y manipulatorios dirigidos a obtener el *convencimiento* de los otros personajes sometidos a esas maniobras. La «moral laxa» de los primeros (el grupo de manipulación), conforma una verdadera *etología de la dominación* clasista puesta al servicio de los intereses económicos que los manipuladores resguardan y perpetúan. La reproducción constante de este esquema en la obra de teatro estudiada, pone al descubierto la alegoría, la imitación simbólica de lo que sucede en la historia de las formaciones sociales y económicas concretas de América Latina, y su efecto en las formaciones ideológicas y utópicas respectivas. Los enunciados-marcadores destacan, ciertamente, este aspecto:

17. EL COMISARIO:—Vaya usted a ver eso. ¡Una garrafa azul por una chacra de trigo! ¡Ayayay, carajo!...

    CORDEL, *parando de pronto al sora:*—¿Cuándo me haces entrega del terreno?

    EL HOMBRE:—Agárralo, pues, taita, cuando te parezca.

    CORDEL.—¿De cuántos meses está el trigo?

    EL HOMBRE:—Sembrado en Todos los Santos. Estamos en los carnavales.

CORDEL:—Iré a verlo dentro de una semana. De todos modos, el terreno es ya mío. ¿No es así?

EL HOMBRE:—Así será, pues, taita. Es tu terreno.

CORDEL:—Espérame la próxima semana. *(Suelta el brazo del sora y le empuja suavemente por detrás, en dirección de la calle)* (p. 40).

18. EL SORA, *quitándose el sombrero, cae de rodillas, aterrado, ante Mr. Tenedy:*—¡Taita! ¡Taita!

MR. TENEDY, *que ha vuelto sobre sus pasos hacia el centro de la tienda:*—¡Granuja! ¡Eres uno de los prófugos! ¿De dónde vienes ahora? ¿Cuándo has vuelto? ¡Levántate y responde!

EL SORA, *levantándose, con voz imperceptible, sin atreverse a alzar la cabeza, sin sombrero, los brazos cruzados:*—¡Perdona, pues, taita! ¡Enfermo! ¡Las espaldas! ¡No me he ido! ¡Las espaldas!

MR. TENEDY, *en un grito estridente y violento como un rayo:*—¿Cómo? *(El sora ha dado un salto y cae al suelo, fulminado, inmóvil)*

CORDEL, *se acerca al sora y le mueve con la punta del pie:*—¡Levanta, animal! Huacho, ¿oyes? ¿Qué tienes?

MR. TENEDY:—Raza inferior, podrida.

CORDEL, *sigue golpeando con la punta del pie la cabeza del sora:*—¡Levanta, te digo! ¡Contesta, Huacho!

MR. TENEDY:—Este bribón huyó, hace mes y medio, con siete más.

CORDEL:—No pensó que iba usted a reconocerlo. *(Aquí, empieza a moverse el cuerpo del sora. Luego, una mirada larga, fija y vacía, rueda lentamente en sus órbitas. Pero, de pronto, despavorido, lanza gritos de terror)*

EL COMISARIO, *quien pasaba, surge:*—¿Qué sucede aquí? ¡Ah, Mr. Tenedy! Buenas tardes... *(Ha sujetado de inmediato al sora por su brazo y Cordel por el otro)*

EL SORA *temblando, los ojos fijos en Tenedy:*—¡El taita! ¡El taita!

MR. TENEDY, *al comisario:*—Que declare en el cepo, donde están ya sus compañeros de fuga. Si no declara, déjele en la barra hasta mañana. *(Ordena y sale)*

EL COMISARIO:—Perfectamente, Mr. Tenedy. A sus órdenes. *(El comisario llama a lo lejos. Dos gendarmes pronto aparecen y entran)* Llévense a éste a la barra. *(Los dos gendarmes toman al sora que no cesa de dar gritos de espanto y le llevan. Los tres desaparecen)*

CORDEL:—¡Serranos brutos! ¡Serranos perezosos! ¡Huilones!

EL COMISARIO:—Tiembla ahora como un perro envenenado.

CORDEL:—Por terror al gringo. Apenas lo divisan que todos los soras se ponen a temblar y se echan a correr sin control posible. (pp. 35-36).

La evaluación social general opta por dos direcciones de sanción, independientes pero complementarias: *a)* la descripción metonímica (una parte del todo) de la red de *relaciones interhumanas* propias de las formaciones socioeconómicas de América Latina, a fin de hacer resaltar los mecanismos de opresión y sujeción puestos en marcha, de consuno, por el imperialismo internacional y sus grupos de poder nacionales; y *b)* las señales que prefiguran la *coerción social* y, desde luego, la *lucha de clases,* señales dirigidas por el enunciador (a través de su mensaje) a los enunciatarios (lectores o espectadores, según el caso) a fin de obtener de ellos una sanción que repruebe globalmente el esquema capitalista de la sociedad.

De ahí que en toda la serie de enunciados-marcadores correspondientes a la evaluación social, la modalización del *saber-obrar* sobremodalice el *querer* («desear») *la tesau-*

rización, el acrecentamiento económico que permite a los «dominadores» la sustitución del término categorial /pobreza/ por el término /riqueza/, el /trabajo/ por el /usufructo/ pleno de la plusvalía. Dicho usufructo es, como se advirtió, gradual y escalar; precisemos ahora que su organización modal juega gracias a la intervención de los «valores objetivos» siguientes:

— /haber/ vs /no haber/

— /hacer tener/ vs /hacer no tener/.

Los «héroes» del relato, los hermanos Colacho, obran en un programa de proyección gradual creciente entre, por ejemplo, la /pobreza/ y la /riqueza/, gracias al acrecentamiento continuo de su competencia que se inicia con el /no haber/ simple o el /haber/ mínimo, hasta lograr el /haber/ pleno y absoluto. Pero para que este programa de acrecentamiento de su competencia pueda realizarse, es necesaria la acción de persuasión y manipulación (el convencimiento) sobre los personajes antagónicos, el grupo de los «dominados». Desde esta perspectiva, la competencia de los personajes «dominantes» se define modalmente por un /hacer tener/ reflexivo, es decir, en su propio provecho; al mismo tiempo, para que ese /hacer tener/ proceda efectivamente, la acción manipulatoria obra en relación a los «dominados» según las maniobras del /hacer no tener/ figurativizado en el «robar» y el «sustraer». De este modo, la pieza representa la estructura de la dominación enunciando los actos sometidos a la evaluación del enunciador:

— acto de intención: bueno / malo

— acto de conciencia: inocente / culpable

— acto de habilidad: cuidadoso / torpe

— acto de comportamiento: aceptable / reprobable

— acto de riesgo: exitoso / fracasado.

2.3. *La evaluación política*

Al iniciar el apartado que antecede, advertimos que el título de la obra anunciaba, además de la evaluación social, la evaluación del proceder político. Ahora bien, los enunciados-marcadores del quehacer político se diseminan en toda la trama por medio de *líneas de conducta política* (sancionadas como «inconductas») programadas hacia un nuevo objetivo: el ascenso social de un dirigente político ejemplar.

Se trata, así, de satirizar el referente «histórico» y especialmente la «toma» por grado o fuerza de los Aparatos de Poder del Estado aprovechando los recovecos y extornos ideológicos de las «elecciones democráticas», la manipulación del «orden legal» y los «golpes de Estado». En este sentido, la evaluación que satiriza la farsa política, pone en ridículo los trayectos del «arribismo», el «saber vivir» que distingue el apetito del dominio y el poder político. Por eso, la alegoría no denuncia sólo las conductas conducentes al dominio político o económico, sino que alcanza a todo afán desbocado por arribar a la cúspide institucional en las sociedades donde impera la pseudo-democracia: jerarquías académicas y eclesiásticas, dignidades diplomáticas, puestos administrativos, regalías y funciones ministeriales, etc.

El programa del ascenso político se presenta, entonces, como un conjunto seriado de *pruebas* que los «héroes» (los hermanos Colacho, Colongo y Celar) deben resolver a fin de alcanzar sus objetivos. A la manera de lo que sucede en la estructura de las narraciones etnoliterarias, en esta obra de teatro los enunciados-marcadores contienen los tres tipos de pruebas canónicas:

a) *Pruebas calificantes* (adquisición de la competencia):

19. CORDEL, *reaccionando el primero, relee a trozos la tarjeta, pasmado:*—«... A los señores Acidal y Cordel Colacho... a almorzar... Silverio Carranza... alcalde de la provincia...» *(Volviéndose de nuevo a su hermano, en un grito de gloria)* ¡Acidal! ¡Fíjate! *(le entrega la tarjeta)* ¡Una invitación del Alcalde de Colca! —¡me oyes bien!— nada menos que del señor Silverio Carranza, del señor Alcalde de Colca, a los señores Acidal y Cordel Colacho...

ACIDAL, *aturdido, relee a su turno:*—¡No!... ¿No puede ser? ¡No es posible!

CORDEL:—¡Sí! ¡Ahí está! *(Abraza frenéticamente a su hermano)* ¡El alcalde! ¡A nosotros! ¡A nosotros, hermano mío!...

ACIDAL, *tras una reflexión se serena y trata ya de entrever las posibles consecuencias de tal invitación:*—¡Hum!... ¡Carajo!... ¡creo que, de esta fecha, nos hemos salvado!... ¡Salvado, carajo!

CORDEL, *paseándose a grandes zancadas, triunfal:*—¡Al fin, carajo! ¡Después de tanto sufrir, de tanto padecer, al fin! ¡Al fin, somos alguien en Colca! ¡Ahora sí!... ¡Ahora sí!... *(Lanza una gran risotada de júbilo incontenible).* (pp. 20-21).

b) *Pruebas decisivas* (performance):

20. MR. TENEDY:—Usted, don Cordel, va a salvar a su patria, de la anarquía y de la ruina.

CORDEL:—¡Haré, Mr. Tenedy, cuanto pueda!

MR. TENEDY:—En esta tarea, cuente usted con mi más decidido apoyo y la entera protección de nuestro sindicato.

CORDEL:—Lo debemos todo, Mr. Tenedy, a su gran protección.

MR. TENEDY:—Y ya le he dicho también que, el mismo día en que suba usted al poder, tendrá a su disposición el dinero que necesite el gobierno. Y por último, la «Quivilca Corporation» estará siempre a su lado, para ayudarlo en todo momento.

CORDEL:—Mr. Tenedy, un millón de gracias. ¡No sé verdaderamente cómo pagárselo! (pp. 73-74).

c) *Pruebas glorificantes* (reconocimiento):

21. CORDEL, *aire y tono de mando:*—¡Señores, a Palacio! ¡A Palacio y a redimir la nación! *(Aclamaciones)* ¡Vamos a grabar en el tricolor con caracteres jacobinos y geroglíficos eternos el nombre de la Patria! *(Se multiplican las aclamaciones y llevan a Cordel en hombros)* ¡En marcha, noble pueblo! ¡El gabinete en masa! ¡Viva la revolución! *(Salen, rodeados de la multitud que aplaude y aclama).* (p. 110).

Las pruebas descritas son superadas gracias al predicado modal ya indicado, el «saber vivir», que en cuanto categoría modal aprovecha los efectos de sentido propios del *engaño* (/parecer/ + /no ser/; /ser/ + /no-parecer/) y de la *falsedad* (/no-parecer/ + /no-ser/), esto es, la manipulación por medio del fraude electoral, los golpes de Estado, las «revoluciones», etc. He aquí lo que el enunciador Vallejo evalúa como «viveza», como operaciones de manipulación irresponsable que atañe al «modo de ser normal» de los «politiqueros» latinoamericanos:

22. EL VIEJO, *con un retazo de papel azul en la mano:*—Para que me digas por cuál de los patrones he votado para diputado. Desde bien de mañana, que di mi voto a los taitas de la plaza, ando por las calles rogando que me digan por cuál de los patrones he votado y no hay nadie quien me haga este favor. *(Al oír esto, el maestro de escuela se acerca al viejo)*

    ACIDAL, *al viejo:*—A ver este papel que te han dado los taitas de la plaza. ¿Es ése que tú tienes ahí? *(Le toma el papel azul)*

    EL VIEJO:—Sí, taita. Como no sé leer... *(Acidal lee la cédula y el maestro hace lo mismo)* ni sé tampoco los nombres de los patrones candidatos...

    ACIDAL Y EL MAESTRO:—Ramal. Por el Dr. Ramal. Has dado tu voto por Ramal. Así dice la cédula.

    EL VIEJO, *sin comprender:*—¿Quién dices, taita? ¿Ramar...?

    ACIDAL Y EL MAESTRO, *juntos:*—Ra-mal. Maaaal. Has votado por el Dr. Ra-maaal.

    EL VIEJO, *pensativo, mirando el papel:*—Ramaaal... ¿Quién es, pues, taita? El patrón Ramal... ¡Pst!... *(Resignado)* ¡Así será, pues, taita! ¡Qué se hará! *(El viejo sale)* Dios se los pague, taitas.

    ACIDAL, *al maestro:*—¡Ya ve usted! Casi todos los que votan por Ramal no saben leer ni escribir.

    EL MAESTRO:—¿Y usted sabe quién firma por todos los analfabetos?

    ACIDAL:—¡El burro! Ya lo sé, que es secretario de Ramal.

    EL MAESTRO:—Peor fue la vez pasada.

    ACIDAL, *lavando unos vasos:*—¿Cuándo? ¡Ah, sí! Cuando las elecciones para Presidente de la República.

    EL MAESTRO:—¿Se acuerda usted? ¡Qué escándalo!

    ACIDAL:—En todas las elecciones es lo mismo. *(Un grupo de electores pasa delante de la tienda, conducidos por un capitulero, lanzando: «¡Viva el Dr. Ramal! ¡Viva el Desiderio, que les tapó la boca a los soldados!»)*

    EL MAESTRO:—¿Usted sabe lo que he visto esta mañana, en la mesa receptora de los sufragios de la Iglesia?

    ACIDAL:—¿Qué ha visto usted?

    EL MAESTRO:—¡He visto a 27 muertos que votaban por Saruño! (pp. 18-19).

23. PACHACA, *tras una corta pausa:*—Pero, patrón, ¿qué cosa es, en buena cuenta, la revolución? Explíquemelo un poco...

    ACIDAL:—Usted sabe, Pachaca, que el país padece, desde hace quince años, los rigores de la tiranía. El tirano manda robar y matar al pueblo y se ha encaramado en el poder, y, por consiguiente, no puede haber ningún otro Presidente...

    CORDEL:—Pero, ahora, un gran número de ciudadanos ha decidido derribarlo a la fuerza. El golpe está ya listo. Tenemos con nosotros a la mayoría de los batallones...

    ACIDAL:—Y de los generales y coroneles.

    ZAVALA:—El capital suficiente...

    CORDEL:—Y el apoyo más entusiasta del país.

    ACIDAL:—Pero el coronel Tequilla, uno de los más pícaros y sanguinarios ahijados de la tiranía, sostiene al tirano en el poder, contra la voluntad del pueblo...

    CORDEL:—Y es su deber, Pachaca, ponerse del lado del pueblo que gime bajo las garras ortodoxas *(Un vistazo con el rabo del ojo a su secretario)* del dictador Palurdo.

    ACIDAL:—Apenas y ya victoriosa la revolución, será usted debidamente recompensado por su acción y mérito. Primero, será usted capitán y más luego...

    CORDEL:—Aparte y ante todo de una buena gratificación en plata sonante. (pp. 97-98).

Estas operaciones evaluadas por el enunciador como moralmente ilegítimas y reprobables (en 23 el soldado Pachaca es incitado al asesinato), son auténticas burlas y sarcas-

mos que desnudan los actos y competencias laxas de los personajes políticos para obrar en sociedad. La ineficacia de las leyes oficiales, la fútil arrogancia de las jerarquías civiles y militares, la grotesca ritualidad de las etiquetas y los códigos de educación (las «reglas de urbanidad»), los tabúes irrisorios del comportamiento burgués institucionalizado, todo ello se enfrenta a esa especie de «mundo al revés» constituido por las normas, ordenamientos y procederes consuetudinarios en la vida política diaria. Como es de suponer, varias secuencias textuales se encargan de parodiar la retórica «politiquera» de los círculos dominantes de la sociedad:

24. ZAVALA:—Hablábamos... ¡Ah, sí! Decíamos que para triunfar en el mundo económico, para ser, en una palabra, un yanqui, el capítulo «Entre gentes de negocios», más un mínimum de recortes de periódicos, con algunas noticias de almanaque, basta, si no me equivoco, como base mundana y cultural. Pero, eso sí, don Acidal, esta base es tan indispensable para su hermano como sería indispensable para usted en su destino de hombre público, leer libros. Pero, en fin, hemos quedado por último que con este pequeño libro... (p. 51).

25. CORDEL:—¿De dónde voy a sacar qué decir, cómo pararme o voltear la cara?

ACIDAL, *sacando un libro, su libro de Urbanidad:*—¡Espérate! Precisamente, mira: ¿sabes lo que es esto? ¡Esto es un libro formidable! Con este libro estás salvado. Con este libro, se puede ser todo: diputado, ministro, presidente de la República, todo. *(Lo hojea)* Mira y fíjate: justamente aquí tienes un capítulo estupendo: «Los altos círculos políticos y diplomáticos». Otro, mira: en éste está dicho todo lo que hay que hacer y lo que hay que decir entre prefectos, ministros, diputados y Presidentes *(Cordel se queda mirando el libro)* Además, tenemos aquí a Zavala, para que te aleccione.

CORDEL:—¿Es de este libro que me hablabas en tus cartas, que te dio Zavala?

ACIDAL:—Este es. ¡Pero lee! ¡Lee! *(Leyendo él en el libro)* «Cómo se entra en el salón de la esposa de un ministro, cuyo marido está ausente», «De la manera de recibir a comer a un embajador», «Cómo se conversa del tiempo que hace con la hija soltera de un senador», «Cómo se anuda la corbata para pronunciar un discurso ante una muchedumbre», «A qué hora se saca el reloj para ver qué hora es en un baile» ¡y así cuántos más! (p. 70).

Cabe destacar, por último, las múltiples referencias a los paroxismos psicológicos (alegría, terror, celos...) y a los signos indirectos, oblicuos (a menudo tematizados *corporalmente* por medio de las indicaciones a los actores), de la confrontación entre los personajes y el aparato normativo oficial e institucional. Esas directivas emocionales —entre otras— se enuncian del siguiente modo:

26. ACIDAL:—Por último, ¿en qué han quedado?

CORDEL:—Pero en lo mismo: yo de Presidente... ¡Es horroroso! ¿Qué se puede hacer?

ACIDAL, *cuyo estupor del primer momento ha empezado a transformarse en ansiedad mirífica:*—Bueno, bueno... No hay, por dios, que alocarse... Veamos...

CORDEL:—Bien sabes que no tengo ni he tenido miedo a nadie. Las penas, los trabajos, las miserias, de todo eso me río. Pero que me obliguen a estar en salones, a ponerme zapatos pulidos y camisa tiesa, que tenga que hablar *(Hace con la boca un ruido de eses, frunciendo las narices y los labios)* frunciendo la jeta como culo de conejo, eso, carajo, no. Me llevan los demonios.

ACIDAL:—¿Estás seguro que Tenedy no aceptará que yo te reemplace?

CORDEL:—Ni hablar...

ACIDAL:—Porque viéndolo bien, Cordel, ¡Presidente de la República!...

CORDEL:—¡Sí! ¡Presidente de la República, yo, que no sé nada de nada! ¡Yo que no

sé ni las cuatro operaciones completas! ¡Qué no sé andar sobre una alfombra! ¡Ni sobre piso con cera! (p. 69).

27. CORDEL, *nervioso y titubeante:*—Señores, armonía y buena voluntad, por favor. Les pido patriotismo...

DOCTOR DEL SURCO:—Mándeme adonde tenga usted por conveniente, general Colacho *(Acidal y Zavala le deslizan al oído del Cordel algo que parece éste no percibir o no comprender bien y que lo pone más nervioso aún),* yo no me peleo por puestos. Pero yo le pregunto, general, ¿qué revolución realmente nacional va usted a llevar a cabo? ¿Cuáles son sus ideas al respecto o quién se las va a dar?

ACIDAL, *en sumo grado de impaciencia:*—No es hora de tratar de estos asuntos.

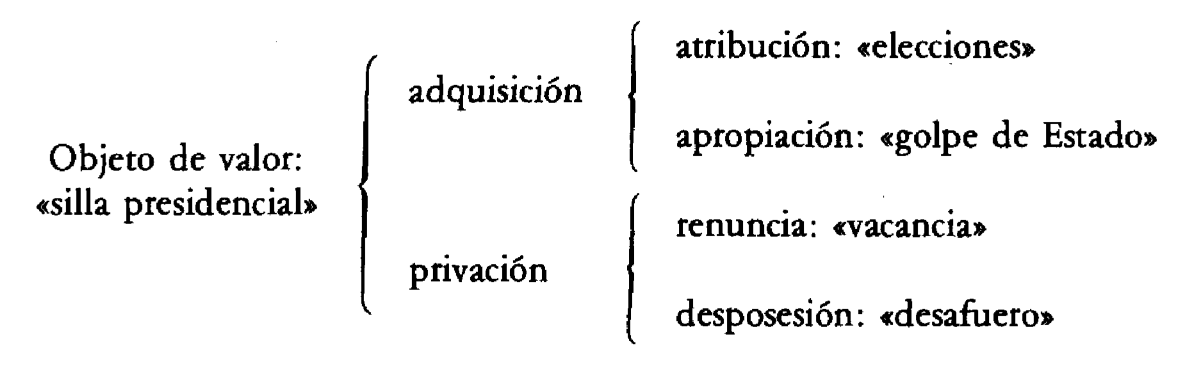
CORDEL, *puesto en aprietos ideológicos, visiblemente con penoso esfuerzo:*—Doctor del Surco... nadie ignora que hay que hacer progresar al país: nueva constitución, nuevo parlamento, instrucción y pan para el pueblo, garantías *(Consultando con la mirada a su secretario),* orden público...

DOCTOR DEL SURCO:—Muy bien, general Colacho, pero concrete sus ideas...

DOCTOR ZEGARRA, *violento:*—Señores, lo que hace el doctor del Surco es nada menos que un cobarde sabotaje...

Resumamos. La evaluación política del enunciador Vallejo en el texto es enfocada desde un punto de vista director: la categoría *honor / deshonor* como dispositivo axiológico de decisión ético-política. El *proceso político* en las «democracias» latinoamericanas, es enjuiciado a partir del conjunto de valores axiológicos que, en principio, debe observar dicho proceso republicano. Vallejo pone en situación de contradicción esos valores, resaltando las incoherencias entre los principios ideales de la democracia republicana y las acciones políticas efectivamente realizadas. Por su parte, el programa narrativo general de la obra se encarga de reseñar las confrontaciones *polémicas* o *transaccionales* de las conductas políticas.

Todo ello desemboca en la controversia final, es decir, la «lucha por el poder» (el presidente Colongo y el presidente Celar disputan sentarse en la silla presidencial) entre los dos contendientes resultantes (anti-sujetos el uno para el otro) frente al objeto de valor axiológico «poder político» figurativizado en la «silla presidencial»:



¿Cuáles son los componentes modales de la competencia de los sujetos para asumir la dominación política? La modalización de base, el «saber vivir», sobremodaliza los programas dirigidos a obtener esa competencia definida, en el plano virtual, por el *querer* político y en el plano actualizado por las categorizaciones:

— /poder hacer/ vs /no poder hacer/

— /deber hacer/ vs /no deber hacer/

correspondientes sea a la ética de las conductas políticas, sea al desarrollo del programa

narrativo mismo. La evaluación del enunciador presupone, así, el «control moral» del /poder hacer/ mas /no deber hacer/, mientras que el relato plantea tanto la transformación del /no poder hacer/ al /poder hacer/ como del /no deber hacer/ al /deber hacer/: la competencia del sujeto político es diagramada, en esta obra, como una teleología maquiavélica.

La categorización ideológica de la evaluación política pone frente a frente los *comportamientos reglados* (legítimos y honestos, a la vez) y los *comportamientos anárquicos* (ilegítimos y deshonestos, al mismo tiempo) en relación a los actos tipologizados como sigue:

— acto de presencia: público / privado
— acto de urbanidad: distinguido / vulgar
— acto de etiqueta: correcto / incorrecto
— acto de procedimiento: conveniente / inconveniente.

2.4. *La evaluación estética*

Los rasgos de la apreciación estética en el texto de *Colacho Hermanos o Presidentes de América,* difieren de alguna manera respecto a aquellos de orden diglósico, social y político repertoriados hasta ahora. Efectivamente, los enunciados-marcadores de la evaluación estética comprenden ese texto en cuanto *representación,* es decir, como espectáculo teatral. Por esta razón y desde el punto de vista del discurso, dichos enunciados-marcadores pueden ser organizados en dos clases: *a)* las instrucciones del enunciador sobre la disposición del escenario y los decorados y *b)* los parlamentos de los personajes que contienen efectos ideológicos estéticos. El enunciatario espectador de la pieza percibe, por su parte, los primeros gracias a la *observación* y los segundos por medio de la *audición;* en ambos casos, los enunciados-marcadores codifican las sensaciones (teatralizadas) de los personajes.

La finalidad que persiguen las instrucciones dadas por el enunciador de la pieza, permite diagramar la contemplación auditiva y visual del espectador en *unidades discretas* pertenecientes a ciertos tipos de programación estética escogida: perspectivas escenificadas, articulaciones cromáticas (juegos de luces, vestimentas, texturas, etc.), movimientos y actitudes de los personajes, gestualidad que expresa sentimientos y pasiones que llevan cargas semánticas estéticas, en suma, los estímulos sensoriales y los encuadres de la acción en cada escena:

28. Un radiante mediodía en Taque, aldea de los Andes.

El interior de la tienducha de comercio de los hermanos Colacho. Al fondo, una puerta sobre una rúa en que se yergue, entre arbustos, una que otra pequeña casa de barro y paja. A la izquierda, primer plano, tiradas por el suelo, pieles de oveja y una burda frazada: la única cama de los dos tenedores de la tienda. Más al fondo, horizontal a la rúa, un mostrador. En los muros, casillas con botellas y otras mercaderías de primera necesidad. El monto del conjunto, miserable, rampante.

Es domingo y día de elección de diputado. Se ve pasar por la calleja, yendo y viniendo del campo, numerosos campesinos —hombres y mujeres—. Los hay bebidos y camorristas. Otros cantan o tocan antara, concertina.

Acidal Colacho está muy atareado en arreglar, del modo más atrayente para la clientela, las mercaderías en las casillas.

Acidal es un retaco, muy gordo, colorado y sudoroso. El pelo negro e hirsuto, da la impresión de que nunca se peina. Tipo mestizo, más indígena que español. (Cuadro primero, p. 15).

29. EL PRESIDENTE.—¡Hágalo pasar! *(La sensación general es grande. El general Natón —unos 60 años— las manos atadas a la espalda, sucio, en traje de campaña, sin kepi, entra con paso lento y transido. La rabia y la amargura crispan su rostro y arrancan de sus ojos una llama salvaje. Un silencio, mezcla de curiosidad y de estupor, impera en el despacho presidencial, mientras el preso avanza hasta el centro de la sala y le ponen frente a frente al Presidente. Natón baja los ojos. El Presidente, después de observarle con rencor, le dice airadamente)* ¡Miserable! ¡Traidor a la Patria!... ¿Qué fines le han guiado para conspirar, desde hace seis meses, contra mi vida personal y contra la estabilidad de mi gobierno? ¿Por qué me ha hecho usted la revolución, casi desde el día en que llegué al poder? ¿Quería usted volver a la Presidencia, para mancharla de nuevo con la sangre inocente del pueblo y para echarse otros varios millones al bolsillo? ¡Conteste!... *(A un edecán)* Desátele las manos. (p. 135).

Los centros deónticos de la apreciación estética expresados por los parlamentos de los personajes aparecen, en cambio, a través de un *vocabulario* de sensaciones («granates», «colores», «bonito», «oro»...) que deja traslucir, además de las axiologías figurativas correspondientes, el efecto ideológico significante (o lo que R. Thom llama «pregnancia») del imaginario estético. Veamos estos ejemplos:

30. EL HOMBRE, *que se ha quedado mirando con su mujer, unos pañuelos de colores que hay colgados en la puerta del bazar:*—¡Qué bonitos achalayes! ¡Tus verdes y granates, taita!

CORDEL, *aparte:*—Orocio, sácales las garrafas de colores. ¡Rápido! *(Orocio ejecuta la orden y Cordel a los dos soras)* ¿Les gustan los granates? Entren, entren. ¿Se decidieron por lo de la chacra?...

EL HOMBRE, *entrando con su mujer:*—¡Taita, pues, qué se hará!...

CORDEL, *mostrándoles a la luz y en alto las garrafas de colores:*—¡Miren qué bonito!... ¡Miren!... *(El comisario toma su whisky)* ¿Ven ustedes las gallinas con sombrero que hay aquí pintadas?... *(El comisario lanza una carcajada que él reprime al momento. El propio Orocio hace un esfuerzo para mantener la hilaridad. Cordel le dice, aparte, furibundo)* ¡Carajo! ¡como te rías!

LOS DOS SORAS *consideran maravillados las garrafas:*—¡Ay, taita, qué bonito!...

CORDEL:—¿No son bonitas de verdad? En esta otra, más grande, hay unos árboles de oro, con gendarmes en las hojas. ¡Miren lo que es, achalay!... *(El comisario ríe a escondidas. Como los soras no se atreven a tocar las garrafas, Cordel les dice)* ¡Agárrenlas sin miedo!... *(Pone una en manos del sora)* ¡Toma, te digo! ¡Agárrala de aquí! ¡Así!... (página 37).

31. ZAVALA:—¿Cómo era la piedra? ¿Grande? ¿De qué color?

ACIDAL:—Pequeña... como un reloj de bolsillo. Negra, muy negra. Sin brillo. Y peluda. Una piedra rarísima. Parecía más bien un animal... (pp. 52-53).

El enunciador conduce así su evaluación sobre el «saber apreciar» (el «gusto») de la competencia de los personajes, competencia estética que perfila una especie de «cuerpo emotivo» donde afloran también, íntimamente trabadas, las expresiones de temor, peligro, espanto, cólera, rabia, entusiasmo, interés, etc., esto es, la serie *pasional* que afecta a cada uno de los personajes:

32. DON RUPE, *en una especie de canto o de gemido:*—Al río tu camisa de mañana; al fuego tu sombrero al mediodía... *(Arroja bruscamente vaso y chonta sobre la mesa y se desploma en una silla)*

ACIDAL, *de pie, vivamente:*—¿Va bien la cosa?

DON RUPE, *se recoge profundamente en sí mismo, la mirada en el suelo, inmóvil, mudo. Tiempo. Después se levanta, como presa de una locura repentina va y viene. Y luego, parado, enfurecido:*—¡Dime de quién está preñada mi Taya! *(Acidal da un traspié: una chispa terrible hay en los ojos de don Rupe)* ¿De ti? ¿Del taita Cordel? (p. 60).

33. EL SECRETARIO COLONGO *apuntando al Presidente Selar que, a su turno, ha levantado su arma en contra del otro:*—¡Fuera de aquí! ¡Fuera y de prisa!

EL PRESIDENTE SELAR:—¡Qué se cree usted! *(Entonces, Colongo con su revólver en una mano, toma con la otra por el brazo a Selar y lo saca de un tirón brutal de la silla presidencial y se sienta en ella)*

COLONGO, *de nuevo presidente de la República, ordena a Selar, que permanece inmóvil ante él:*—Siéntese en su sitio de secretario o lo hago fusilar acto seguido.

SELAR, *a su vez el revólver siempre en una mano, coge con la otra a Colongo por la solapa:*—¡Impostor! ¡Salga de ahí! *(Pero Colongo pone inmediatamente el cañón de su arma en dirección de la cabeza de su rival. Los dos hombres palidecen. Silencio de muerte. De súbito, Selar se precipita de nuevo sobre Colongo y logra extraerle brutalmente de la silla presidencial. Colongo cae en el trance a tierra y Selar se sienta otra vez en el sillón presidencial. Mas Colongo se levanta y hace lo propio con Selar. Y así continúa el juego, uno y otro sentándose alternativamente en el sillón presidencial, mientras baja el telón).* (p. 143).

Por lo visto, el «saber apreciar» sobremodaliza la manipulación de los cánones estéticos de la puesta en escena y de los parlamentos. El *querer* sobremodalizado por ese «saber apreciar», discrimina a su vez todo el campo pulsional del texto a partir de los valores axiológicos de *atracción / repulsión* cuyos términos se hallan enunciados ideológicamente con los valores de *simpatía / antipatía.* La sanción evaluadora se extiende a todos esos enunciados-marcadores donde se presenta la oposición tímida *(euforia / disforia)* que puntualiza los actos estéticos:

— acto de contemplación: discreto / indiscreto
— acto de justificación: agradable / desagradable
— acto de admiración: sublime / banal
— acto de convicción: bonito / feo.

3. A modo de cierre

Las isotopías ideológicas que acabo de reseñar, cumplen una función importante: ellas nos permiten considerar la competencia del enunciador Vallejo como una instancia evaluadora que procede por medio de programas de *prescripción* y *prohibición,* a partir de ciertas normas intratextuales. Ahora bien, como se habrá podido constatar en los 33 enunciados-marcadores tomados a manera de ilustraciones ejemplares, las isotopías ideológicas se entrecruzan, se sobreponen, se siguen unas a otras; si éstas se polarizan, aquéllas se sobredeterminan. La concurrencia de varias isotopías da lugar a las concordancias evaluativas y al sincretismo de los valores ideológicos; al contrario, el alejamiento de las isotopías produce las discordancias o lo que se conoce, mejor, como multiplicación intranormativa.

Sin embargo, la red de isotopías encontrada no es concluyente. Ella debe ser confirmada en toda la escritura de Vallejo, a través de sus principales coordenadas: *a)* la articulación sincrónica con las otras escrituras vallejianas de la misma época (los «estados ideológicos») y *b)* la evolución cronológica de esas escrituras (las «transformaciones ideológicas»). Ambas coordenadas reunirán así el extratexto y el alotexto general de Vallejo en un plano epistemológico homogéneo, susceptible de dar cuenta de la historia, de los discursos que hacen esa historia (la historiografía) y de aquellos otros discursos que, como en el presente caso, la subvierten, la simbolizan y la transgreden.

El efecto de sentido paródico que esta pieza pone en escena, recupera el hueso dialéctico y desalienador del devenir histórico efectivo, hueso que la historiografía oficial «mesurada» oculta o maquilla a fin de preservar cierta visión pequeño-burguesa del «hecho histórico». El teatro de Vallejo y esta obra en particular, inician, al contrario, la deflagración del discurso histórico peruano tradicional, su parodia crítica, lúcida y enérgica. Un modo concreto y eficaz de producir literatura comprometida.

Enrique Ballón Aguirre



Llamas en Machu Picchu

La cultura y la política en la prosa periodística de César Vallejo*

Juan Larrea en una ponencia leída en un simposio celebrado en la Universidad de Córdoba, Argentina, en 1959, sugirió que la obra de César Vallejo constituye una revelación de lo que él llama la «Cultura Nueva» [1]. Es hecho admitido por todos que la obra del poeta peruano tiene una importancia trascendental para la cultura del Nuevo Mundo. Pero, como Vallejo mismo subrayó en un discurso leído en Madrid durante la sesión del Segundo Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura (julio de 1937), el concepto de «cultura» ha dado origen a interpretaciones muy variadas entre sí [2]. La afirmación de Larrea, por muy interesante que sea, es, en fin de cuentas, inverificable [3]. En esta breve nota, quiero enfocar el problema de la cultura en la obra vallejiana con la ayuda de hechos más concretos y verificables.

En épocas distintas de su vida, Vallejo se dejó atraer por la idea de que «lo indio» constituía la esencia de la cultura de Hispanoamérica, o Indoamérica como solía llamarla [4]. Sin embargo, el aspecto más notable de la teoría vallejiana sobre la política atañe a la política. En efecto, la adhesión del poeta peruano al comunismo se debió a que éste prometía una nueva sociedad, un nuevo hombre y, desde luego, una nueva cultura. Por eso, quiero examinar aquellos años en que Vallejo se acercó cada vez más al comunismo, es decir desde 1926 hasta 1932.

Es sorprendente que estos años de la vida azarosa de Vallejo hayan sido estudiados de modo inadecuado por la crítica vallejiana. Esta laguna se debe principalmente a dos circunstancias. Primero, el conflicto de opiniones entre Juan Larrea, amigo del poeta durante su vida y coeditor de *Favorables-París-Poema* (1926) —que se inclina por una interpretación metafísica y religiosa de la obra vallejiana— y Georgette de Vallejo, viuda del poeta —que prefiere una interpretación política y marxista de la misma— ha dado origen a enconadas polémicas que entenebrecen más que aclaran la relación religión-política en la obra. Segundo, pocos críticos se han atenido lo bastante a la cronología de la adhesión al comunismo del poeta peruano. Los artículos publicados por Luis Al-

* *Esta ponencia se leyó en el XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que se celebró en UNESCO, París (13 al 17 de junio de 1983).*

[1] *«Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo»,* Al amor de Vallejo, *Valencia: Pre-Textos, 1980, págs. 113-150.*

[2] *El discurso «La responsabilidad del escritor» se publicó en* El mono azul, *núm. 4 (1939).*

[3] *Véase la reseña acertada de David Sobrevilla sobre* Vallejo y el surrealismo *de Larrea; «Las ediciones y estudios vallejianos: 1971-1979. Un estado de la cuestión»,* César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin 7-9 junio 1979, *editadas por Gisela Beutler y Alejandro Losada, con la colaboración de Klaus Zimmermann, Tübingen: Niemeyer, 1981, págs. 64-94 (pág. 88).*

[4] *Véase especialmente «Una gran reunión latinoamericana»,* Mundial, *núm. 353, 18 de marzo de 1927.*

berto Sánchez [5], así como los que han visto la luz en *Aula Vallejo* [6], proporcionan una perspectiva incompleta de la evolución del pensamiento político de Vallejo, el cual no estaba desprovisto de altibajos, contradicciones y períodos de indecisión. Como veremos, Vallejo pasó por tres etapas claras —revolucionarismo vanguardista, trotskismo y finalmente estalinismo—.

Desde sus primeros años en la capital francesa —a la cual llegó el 13 de junio de 1923— Vallejo se identificaba con la causa de «Los de abajo», como se desprende de los artículos que escribió durante aquel entonces. Sin embargo, un interés intelectual por el fenómeno político del comunismo se inspiró por consiguiente en sus relaciones vanguardistas. En junio de 1926, Vallejo colaboró en la revista literaria *Favorables-París-Poema* junto con otros vanguardistas tales como Juan Larrea, Vicente Huidobro, Pierre Reverdy y Tristan Tzara. El artículo que Vallejo publicó en la revista —«Estado de la literatura española»— que toma a broma la tradición literaria más reciente, y que venera a la vanguardia como el «primer sacudimiento creador» [7], sitúa a Vallejo entre los rangos de la vanguardia contemporánea. Aun por aquellos días, Vallejo estaba al tanto de la politicización de movimientos literarios tan en boga por aquel entonces. En una entrevista con Tristan Tzara, éste le informó a Vallejo de su deseo, puesto que Dadá había dejado de existir, de crear el «fascismo literario» [8]. En abril del año siguiente (1927), Vallejo llegó a considerar el surrealismo y el comunismo como pertenecientes al ambiente de «revolucionarismo contemporáneo» [9]. En un artículo publicado en *Variedades,* sólo un mes más tarde, Vallejo describe el nuevo «espíritu comunista integral» como un postulado europeo, desde Tolstoi, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días» [10]. El que Vallejo viese el comunismo y el surrealismo, en aquella época, como movimientos afines y complementarios, no debería sorprendernos puesto que 1927 fue el año en que muchos de los surrealistas, incluso André Breton, Paul Eluard y Louis Aragon, se hicieron miembros del Partido Comunista Francés.

Es, además, verosímil que Vallejo siguiese muy de cerca el debate surrealismo-comunismo que trastornaba el mundo literario de los últimos años veinte. Después de todo, Vallejo había leído dos textos fundamentales de la polémica que, en aquellos días, florecía —uno de los cuales era *La Révolution et les intellectuels: que peuvent faire les surréalistes?* (1926) por Pierre Naville (un trotskista) que criticó a los surrealistas por su incapacidad de adherir al marxismo, conservando así «una actitud negativa de índole anárquica» [11]; el otro era el contraataque de André Breton, «Légitime défense», publicado en *La Révolution Surréaliste,* núm. 8 (1926) [12]. Aun más tarde, el de-

[5] Artículos olvidados, *Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960.*

[6] Aula Vallejo, *cinco volúmenes, Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1959-1973.*

[7] Favorables-París-Poema, *París: Imprenta Española Aurora, julio de 1926, núm. 1, pág. 7.*

[8] *«París renuncia a ser centro del mundo»,* Mundial, *núm. 320, 28 de julio de 1926.*

[9] *«Los ídolos de la vida contemporánea»,* Mundial, *núm. 358, 22 de abril de 1927.*

[10] *«Contra el secreto profesional»,* Variedades, *núm. 1.001, 7 de mayo de 1927.*

[11] *Véase Dawn Ades,* Dada and Surrealism Reviewed, *Londres: Arts Council of Great Britain, 1978, págs. 196-197.*

[12] *Estos dos libros se cuentan entre los que sobrevivieron de la librería de Vallejo cuando murió; Georgette de Vallejo,* Allá ellos, allá ellos, allá ellos, *Lima: Zalvec, 1978, pág. 34.*

bate siguió interesándole a Vallejo. Según leemos en los apuntes del «cuaderno verde» escritos entre 1929 y 1931:

Los superrealistas debutaron en política por el anarquismo. Pierre Naville los conminó a decidirse entre anarquistas y comunistas.[13]

A diferencia de la mayoría de los surrealistas, Vallejo optó por el comunismo en vez del anarquismo. En 1930, el interés que había sentido antiguamente por el surrealismo, se evaporó sin dejar rastro. En marzo de aquel año, Vallejo publicó su ya famoso artículo «Autopsia del superrealismo» que demuestra que el pensamiento del poeta peruano se había apartado totalmente del surrealismo. Reconoce que la conversión de los surrealistas al comunismo en 1927 hizo del movimiento «una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época». Pero, adoptando el slogan de «cadáver» con que sus antiguos colegas habían tildado a André Breton en un planfleto escandaloso *Un Cadavre* publicado a principios del año treinta, Vallejo moteja de «cadáver» al movimiento surrealista en su totalidad. Afirma además que la muerte de este movimiento es sintomática de nada menos que el «ocaso de la civilización capitalista» (!).[14]

Pese a su rechazo tardío del surrealismo, este movimiento literario fue el primero en persuadirle a estudiar el comunismo con detenimiento. Pero cuando, por fin, Vallejo encontró la llave que parecía abrir la puerta a la verdad de la Historia, siguió el camino del comunismo más resueltamente que ningún otro de los surrealistas. Así como muchos intelectuales franceses, incluso los surrealistas y especialmente André Breton, Vallejo tuvo su primer contacto con el comunismo siendo trotskista. Como veremos, desde 1928 hasta 1931, su posición política se hizo cada vez más ortodoxa. Vallejo, en 1931, había abandonado sus antiguas concepciones trotskistas, y se identificó por completo con el partido estalinista, presentándose como su más ardiente defensor.

Es difícil precisar la fecha en que Vallejo empezó a estudiar el marxismo. En agosto de 1927, leía *l'Humanité,* el periódico comunista francés, que quizás sirvió como iniciativa a lecturas más extensas[15]. En un artículo publicado en *Mundial* cuatro meses más tarde, Vallejo ensalzó el estado revolucionario de la URSS en términos que recuerdan el concepto predilecto de León Trotsky —la revolución permanente—:

La beligerancia política del Soviet saca su gracia humana de su sentido revolucionario, es decir, de su sentido provisorio y momentáneo. La permanencia del sentido revolucionario y provisorio desvirtuaría y echaría por tierra la hermosura de la causa de Moscú. Una revolución es bella, no por que (sic) realiza tal o cual ideal humano sino porque es un fenómeno de transición por excelencia que dura breve tiempo y no un fenómeno permanente.[16]

En un artículo poco conocido que vio la luz en marzo del año siguiente (1928), Vallejo pone de manifiesto que está enterado de la diferencia que existe entre la táctica política empleada respectivamente por Trotski y Stalin:

[13] El arte y la revolución, *Lima: Mosca Azul, 1973, pág. 139.*

[14] Variedades, *núm. 1.151, 26 de marzo de 1930.*

[15] *En un artículo poco conocido «El otro caso de Mr Curwood»,* Mundial, *núm. 380, 27 de septiembre de 1927, Vallejo cita un reportaje enunciado en el periódico comunista. El artículo tiene fecha de agosto de 1927.*

[16] *«Un millón de palabras pacifistas»,* Mundial, *núm. 386, 4 de noviembre de 1927.*

Si el Soviet no les sienta la mano a los pequeños burgueses de Rusia, todo lo que se sueña será inútil. El comunismo de guerra o la reacción. Trotsky o Stalin.[17]

Es posible deducir que, en esta fase, Vallejo debe todavía más lealtad a Trotski que a Stalin. En «Los dos polos de la época», *Mundial,* núm. 426, 10 de agosto de 1928, Vallejo cita la opinión de Trotsky con aprobación. También alaba el estudio de Trotski sobre Tolstoi en un artículo escrito algunos meses más tarde [18].

En octubre de 1928, Vallejo visitó por vez primera Moscú. La experiencia fue decisiva. Según él mismo confesó a Pablo Abril de Vivero poco después de su regreso a París:

Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida más que por ideas aprendidas. [19]

Sólo dos días después de trazar estas líneas, Vallejo dio un paso de suma importancia. El 29 de diciembre de 1928, se hizo miembro del Partido Comunista Peruano, fundado poco antes por José Carlos Mariátegui. Consintió en adoptar la «ideología del marxismo y la del leninismo militante y revolucionario».[20] Dotado ya de una experiencia directa de la realidad política y económica de la Unión Soviética, Vallejo se dedicó con ahinco a estudiar la ideología marxista. Durante el año veintinueve, visitó con frecuencia la librería asociada con *l'Humanité,* el entonces órgano del Partido Comunista Francés, regresando con un «mes de lectura, más exactamente, de arduo estudio» [21]. Sin embargo, hasta en aquella época, su punto de vista ideológico distaba aún de ser ortodoxo. En un artículo «Las lecciones del marxismo» publicado en *Variedades,* núm. 1090, 19 de enero de 1929, Vallejo estigmatiza a Jorge Plejanov y a Nicolás Bujarín de marxistas «rigurosos», «fanáticos» y «gramáticos». Llega hasta el extremo de criticarle a Stalin mismo, comparándole desfavorablemente con Trotski, el cual se califica de «lo más puro y ortodoxo de la nueva fe». En esta época, Vallejo respalda un triunvirato compuesto de Marx-Lenin-Trotski en pugna con Plejanov, Bujarín y Stalin. Estos tres últimos políticos habían rechazado el trotskismo por una razón u otra. Stalin y Bujarín, en especial, eran los archienemigos de Trotski, puesto que constituían la mente directora del programa político de Socialismo en un Solo País, el cual Trotski vilipendiaba a favor del internacionalismo revolucionario [22].

A esta etapa de trotskismo la sucedió un período de irresolución espiritual. En su artículo «Una gran consulta internacional», *Mundial,* núm. 467, 31 de mayo de 1929, Vallejo revela su incapacidad para aceptar sin salvedades el aspecto científico de la teo-

17 *«La consagración de la primavera»,* Mundial, *núm. 406, 23 de marzo de 1928.*

18 *«Tolstoy y la Nueva Rusia»,* Mundial, *núm. 437, 26 de octubre de 1928.*

19 Epistolario general, César Vallejo, *edición de José Manuel Castañón, Valencia: Pre-Textos, 1982, pág. 190.*

20 Visión del Perú. Homenaje internacional a César Vallejo, *Lima: Editorial Milla Batres, 1969, Pág. 130.*

21 Allá ellos, allá ellos, allá ellos, *pág. 32.*

22 *Isaac Deutscher,* The Prophet Outcast. Trotsky: 1929-1940, *Londres: Oxford University Press, 1963, págs. 34-35.*

ría del materialismo elaborada por Bujarín [23]. El 18 de julio, escribió a su hermano Víctor rogándole «mandar decir una misa al apóstol a mi nombre» [24].

Sin embargo, hacia fines del mismo año, la indecisión que Vallejo sentía cedió el paso a una firme resolución política. En octubre de 1929, Vallejo hizo un segundo viaje a la URSS. Un artículo poco conocido que Vallejo escribió cuando estaba en Leningrado mismo pone de manifiesto que su punto de vista político es ahora diametralmente opuesto a su antigua opinión. Trotski, que de antaño era el irrecusable pontífice, es ahora nada menos que un monstruo:

> Lo que, durante la vida de Lenin, fue simple propensión espiritual o acción controlada y amordazada de Trotzky *(sic)*, devino *(sic)*, a la desaparición del poderoso y respetado jefe, acción desatada e incontrolable. Muerto Lenin, no quedó ningún hombre en el partido, con una autoridad ideológica y un ascendiente personal capaces de embridar a este «monstruo moral» como llamaba Lenin a Trotzky *(sic)*. [25]

A lo largo del año mil novecientos treinta, Vallejo se conformó cada vez más con la línea del Partido. El primero de febrero de 1930, empezó una serie de artículos sobre la URSS —«Reportaje en Rusia»— que se publicaron quincenalmente en la revista madrileña *Bolívar*, los cuales trataban el Comintern ya estalinizado favorablemente.

El dos de diciembre de 1930, el Ministerio del Interior del gobierno francés promulgó un decreto que declaraba que la presencia de Vallejo en el territorio francés se consideraba «de nature à compromettre la sûreté publique» [26]. Vallejo y su compañera Georgette se vieron obligados a buscar el asilo político más allá de los Pirineos. Poco después de su llegada a España, Vallejo se unió al Partido Comunista Español y empezó a trabajar sobre el texto *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* que vio la luz en julio de 1931. Si bien en este estudio, Vallejo no ataca a Trotski, presenta una imagen más agradable de Stalin. Refiere en la pág. 99 del estudio (manejo la tercera edición publicada por Gráfica Labor en Lima en 1965) a un libro de Stalin, *El leninismo teórico y práctico*, que Vallejo probablemente leyó en la versión francesa [27]. Esta obra, la cual subraya que la praxis de Lenin es un desarrollo fidedigno de la teoría marxista, debe de haberle impresionado mucho a Vallejo. Discute las implicaciones del leninismo cuando se refiere al clima político de Francia en «Las grandes crisis económicas del día. El caso teórico y práctico de Francia», *El Comercio*, 14 de diciembre de 1930. En un poema más o menos contemporáneo «Telúrica y magnética», se refiere al «¡Suelo teórico y práctico!». En el cuaderno de 1932, se nota otra vez la yuxtaposición de estos dos adjetivos; «Hace un frío teórico y práctico» dice [28]. Años más tarde, Vallejo cantará el «caos teórico y práctico» del proletario en *España, aparta de mí este cáliz*. La obra *Le Léninisme théorique et pratique* que, evidentemente, le hizo una

[23] *Véase al respecto Américo Ferrari, «Poesía, teoría, ideología»,* César Vallejo. El escritor y la crítica, *edición de J. Ortega, Madrid: Taurus, 1975, págs. 391-403. Probablemente Vallejo leyó la tesis del exégeta ruso en la versión francesa —* La Théorie du matérialisme historique, *París: Editions Sociales Internationales, 1927.*

[24] Epistolario general, *pág. 194.*

[25] *«Mundial en Rusia»,* Mundial, *núm. 495, 13 de diciembre de 1929.*

[26] *Véase el facsímil del documento en* Homenaje internacional a César Vallejo, *pág. 178.*

[27] *I. Staline,* Le Léninisme théorique et pratique, *París: Librairie de «L'Humanité», 1924.*

[28] Contra el secreto profesional, *Lima: Mosca Azul, 1973, pág. 85.*

buena impresión, fue quizás un factor decisivo en la sustitución del triunvirato antiguo Marx-Lenin-Trotski por otro que incluía Marx-Lenin-Stalin.

Tampoco carece de interés que, en *Rusia en 1931*, Vallejo defiende el Primer Plan Quinquenal contra la acusación hecha por un ferroviario que el régimen soviético se acepta por el pueblo solamente porque se obliga al pueblo a «querer a sus verdugos». Según la opinión del rebelde:

Stalin y sus secuaces son tan déspotas y tiranos como fueron los zares o peor. (pág. 138)

Pero Vallejo no acepta el criterio del ferroviario censurándole por su incapacidad burguesa de adaptarse al Estado socialista. No sólo Vallejo es ahora defensor dogmático de Stalin; también su actitud con respecto a la difamación de la URSS es intransigente. Critica severamente a escritores burgueses tales como Lucien Romier (págs. 21-25). Rechaza el revisionismo bajo todas sus formas, especialmente el que querría cristianizar el Estado revolucionario. Por eso, en el capítulo XI, Vallejo afirma que «no andan, pues, cuerdos los buenazos escritores burgueses que, en este terreno, nos hablan del apocalipsis de San Lenin, de la nueva iglesia marxista, del evangelio según San Stalin o según San Trotski, y otras necedades» (pág. 166)[29]. Rechaza también el revisionismo psicológico, tal como se manifiesta, por ejemplo, en la obra de un marxista belga, Henri De Man, y sobre todo, en su estudio *Au delà du Marxisme* (1927)[30]. Vallejo es ahora muy experto en descubrir los peligros de la herejía marxista. El concepto del socialismo que Henri De Man tenía era tan tortuoso que, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, colaboró voluntariamente con las autoridades nazis[31].

Se desprende una idea muy clara de la posición ideológica de Vallejo en 1931, si se cotejan los artículos que Vallejo publicó en los años 1927-1929 con las versiones pulidas de estos mismos textos en *El arte y la revolución*, su «libro de pensamientos» escrito en su mayor parte en 1931/1932. En la forma muy expurgada en que reaparece en *El arte y la revolución* «Las lecciones del marxismo» (enero de 1929), ahora con el título «Los doctores del marxismo» (págs. 89-91; manejo la edición de Mosca Azul publicada en Lima en 1973), Trotski ha cedido el paso a Stalin[32]. En las varias modificaciones que Vallejo hizo a su artículo «Literatura proletaria» (septiembre de 1928), antes de incluirlo en *El arte y la revolución* (págs. 59-61), se nota otra vez que Vallejo quiere conformarse con la línea del Partido. Trotski, que servía antiguamente de modelo es ahora un ejemplo de mala fe[33].

[29] *Vallejo alude quizás a Henri Barbusse que, especialmente en* Jésus *(1927),* Voici ce qu'on a fait de la Georgie *(1929) y* Russie *(1930), había descrito el nuevo Estado revolucionario de la URSS en términos cristianos. Esta clase de revisionismo no era, además, sin antecedentes a la sazón. Antonio Machado, por ejemplo, veía la revolución rusa como el heraldo de una forma más pura del cristianismo; véase Jack Weiner, «Machado's concept of Russia»,* Hispania, *vol. XLIV, núm. 1 (marzo 1966), págs. 31-35.*

[30] *En* Rusia en 1931 *(págs. 120-121), Vallejo se refiere a una obra* Más allá del marxismo *por Henri de Mann* (sic). *Probablemente leyó la versión española, que había sido traducida por V. Marco Miranda, Madrid: Aguilar, 1927, en que se escribe el nombre del autor incorrectamente como Mann.*

[31] *Elizabeth Wiskemann,* Europe of the Dictators 1919-1945, *Glasgow: Fontana, 1977, pág. 124.*

[32] *José Miguel Oviedo, «Vallejo entre la vanguardia y la revolución»,* César Vallejo. El escritor y la crítica, *págs. 405-416.*

[33] *Keith McDuffie, «Todos los Ismos el Ismo: Vallejo Rumbo a la Utopía Socialista»,* Revista Iberoamericana, *vol. XLI, núm. 91 (abril-junio 1975), págs. 177-202.*

La adhesión de Vallejo al criterio estalinista trajo consigo una perspectiva muy rígida sobre el valor del arte. En el artículo ya citado «Literatura proletaria», Vallejo había mencionado a Boris Pilniak como «uno de los más interesantes escritores jóvenes de Rusia» [34]. Pero ni siquiera alude a él en el artículo —revisado posteriormente— tal como se publica en *El arte y la revolución*. Pilniak era el autor de la novela *El año desnudo* que, en 1927, Vallejo había reseñado, describiéndola como «probablemente el heraldo de la nueva medida, del nuevo equilibrio, del nuevo espíritu» [35]. Sin embargo, RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) acusó a Pilniak, a principios de los años treinta de ser un escritor antisoviético [36]. El que Vallejo evitase de mencionar a Pilniak en la discusión de 1931/1932 prueba —sin dejar lugar a dudas— que el poeta peruano, en aquella época, estaba dispuesto a someter sus opiniones particulares al censor del Partido. Este pequeño detalle, que la crítica vallejiana ha pasado por alto, nos explica porque Vallejo, precisamente en aquella época, escribió dos novelas, *El tungsteno* y *Paco Yunque,* que no salen de las directrices del realismo socialista (que se hizo dogma oficial en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en 1934) y dos obras dramáticas, *Entre las dos orillas corre el río* y *Lock-Out,* que rebosan de un fervor de estalinismo ortodoxo.

Stephen Hart



[34] *«Literatura proletaria»,* Mundial, *núm. 432, 21 de septiembre de 1928.*

[35] *«Un gran descubrimiento científico»,* Mundial, *núm. 343, 7 de enero de 1927.*

[36] *«Afterword» en* The Naked Year, *traducción de Alexander R. Tulloch, Heathenway, Michigan: Ardis, 1975, págs. 189-204 (pág. 204).*



La prosa matinal de un poeta

A Krufú, Elqui, Armando, los Nájar y los Ribeyro, concelebrantes de la aventura de París, alguito *semejante a la de Vallejo.*

¿La división de la escritura en géneros no será una de las tantas trampas de la literatura? Escritura hay una sola. Y su clasificación por especies resulta muchas veces un ejercicio de enjaulamiento. ¿Cómo cercenar un universo de signos que expresan fielmente la totalidad de un *hombre-logos?* La escritura de Vallejo descifra un mundo para volver a cifrarlo en otro registro. Y a ese tráfico entrega toda su vida. Es un hombre de los Andes, su temperamento vegetal lo anima todo. No hace de su identidad un «tema», sino que aborda la humanidad desde sus entrañas: «¡indio después del hombre y antes de él!» Lábrase la raza en su palabra.

Y su palabra transita, transgrede, todos los dominios en que está dividida convencionalmente la literatura. Claro, la poesía —composición sinfónica de palabras— es su expresión más alta y depurada. Pero esto no es ninguna novedad: todo *cholo* nostálgico del Perú es un poeta en potencia. Además, hay que tener cuidado con la celada usual de ponerse anteojeras para concentrar la mirada en su poesía y considerar de segundo orden sus otras expresiones. Por una razón sencilla: casi siempre su poesía se desgrana en su prosa; su fondo poético se advierte en cuanto escribió: tesis, ensayos, crónicas, dramas y comedias, cuentos y novelas y hasta guiones cinematográficos. El estilo es el hombre.

Luis Alberto Sánchez, que siguió desde temprano el itinerario accidentado del poeta, nos previene contra eventuales errores de perspectiva: «Las crónicas de Vallejo forman parte estructural de sus poemas. Recordemos que a partir de su viaje a Europa no publicaría ningún nuevo libro de poesía, hasta el cuaderno *España, aparta de mí este cáliz,* que data de 1937, víspera de la muerte del poeta cuyos *Poemas humanos* fueron un libro póstumo. Muchos de los temas y sugestiones de sus versos posteriores a 1923 aparecen en estas prosas irónicas, líneas traviesas y entusiastas. La personalidad de un escritor es una sola y así resulta de un cotejo cuidadoso de la prosa y el verso de Vallejo».[1] Valorar su obra poética relegando su prosa —por considerarse temas de circunstancias o tratarse de «artículos alimenticios»— puede resultar injusto para el autor, pues sus afanes políticos y sus desventuras personales en Europa lo llevaron por momentos más a la prosa que al verso.

¿Puede subestimarse una obra porque un autor recurre a los «artículos alimenticios?» De modo alguno. A pesar de su extremo desamparo —«yo he nacido para pobre de solemnidad»—, César Vallejo prefigura la condición de un escritor pobre y politizado en una metrópoli. En su propio país también hubiese muerto pobre y adolorido. Para

[1] Caretas, *semanario peruano, Lima 30 de noviembre de 1987.*

Calle de Santiago de Chuco. (Foto de Carlos Domínguez)

los escritores de talento incursionar en esa clase de textos resulta un *modus operandi:* crean un género estomacal que tiene su propia estética y genialidad. Un producto cultural del imaginario existencial del creador. «Raro es el gran escritor —dice en su artículo *Sobre el proletariado literario*—, el auténtico, el de primer calibre, que come y bebe de su creación. Existe y existirá, hasta nueva orden, la corona de espinas para todo frontal sobresaliente...»

Gracias a los afanes de dos investigadores peruanos recién ahora podemos acceder fácilmente a una visión de *conjunto* de la prosa vallejiana, que ha estado tan dispersa en periódicos, revistas, folletos, libros, de América Latina y Europa. Enrique Ballón Aguirre publicó en 1958 dos volúmenes con las *Crónicas* que abarcan de 1915 a 1938 (Universidad Nacional Autónoma de México. Esta edición incluye la tesis de Vallejo sobre *El romanticismo en la poesía castellana,* para obtener el grado de Bachiller en Filosofía y Letras; y comentarios de época a su obra). El profesor Jorge Puccinelli, de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, acaba de publicar una nueva versión de *César Vallejo desde Europa,* que reúne los artículos escritos entre 1923 y 1938, también ampliamente anotados y comentados.

Confieso que poder leer ahora la totalidad de su prosa resulta un ejercicio perturbador. Nos trastorna la idea que uno tiene del personaje, porque nos revela *otro* César Vallejo, aquel que se contiene en el rigor de sus versos y que ahora se explaya en libertad, desahogando a su escritura. El lector se ve obligado a redimensionar a Vallejo —la imagen únicamente de poeta resulta incompleta—, a reconfeccionar su idea del escritor. Sus crónicas alumbran zonas impenetrables de su poesía, descifran metáforas enigmáticas. Sus poemas redondean a su vez el sentido de un comentario o una apreciación. El cronista, por definición, es el hombre-antena que capta los signos del tiempo. Y Vallejo captó las señas convulsas de su tiempo europeo, de su sentido, y los volvió a cifrar en verso: éstos son los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz.*

En esto reside el tesoro del cronista: asociar el signo y el tiempo. Y muchos de sus contemporáneos incursionaron con maestría en el tratamiento del *chronos:* el habilidoso y controvertido Enrique Gómez Carrillo, el observador José Carlos Mariátegui, el reflexivo Alfonso Reyes, los hermanos García Calderón, el agudo Luis Alberto Sánchez, y tantos otros. Era un género de moda, que hace algunos años volvió a tomar altura con el *new journalism* norteamericano, con sus características «crónicas de atmósfera».

Por las crónicas de Vallejo desfilan los principales personajes del arte y la política del momento, apuntes sobre las corrientes estéticas en boga, novedades científicas, asuntos diplomáticos de primer orden (de Francia y América Latina), apreciaciones sobre los principales movimientos sociales y políticos, sobre la crisis financiera, el militarismo, el pacifismo y, claro, su preocupación por los destinos del Perú (como la serie «¿Qué pasa en el Perú?», de 1933).

La recopilación exhaustiva —no antología— que hace Ballón, reúne 247 textos, incluyendo discursos y entrevistas al poeta, y se le escapan, dice sólo cuatro artículos, de que se tiene noticia pero que son inubicables. Entre 1926 y 1929 es cuando más escribe —178 crónicas—, mostrándonos un Vallejo esmerado en su trabajo, presto al ejercicio matinal de su escritura —uno o dos artículos por semana—, con una vocación sacerdotal por su oficio, distante de esa imagen dispersa y bohemia que algunos le crea-

ron. El 8 de abril de 1926 le escribe a Pablo Abril de Vivero y le dice: «Aquí hay que luchar heroicamente contra la indolencia y la sensualidad de nuestra raza, aparte de otras dificultades de orden económico y ambiental». Vallejo podría considerarse el escritor maldito por excelencia, no por la embriaguez, la trasnochada inocua o las alucinaciones, sino porque a pesar de las adversidades más implacables pudo incursionar con arte y ciencia en la escritura de ensayos, crónicas, ponencias, guiones de cine, panfletos, obras de teatro, manifiestos, conspiraciones, participar en interminables sesiones políticas, intervenir en inescapables proyectos de revistas, hacer campaña contra las dictaduras peruanas y a favor de la República española. A eso se sumó, por su activismo político, su persecución —dos veces expulsado de Francia—,[2] pero siguió escribiendo. Nada impidió su consagración a forjar una *obra.* El 26 de mayo de 1924, a casi un año de llegar a París, define su norte cuando le escribe a Abril para decirle: «Yo no tengo en verdad, oficio, profesión ni nada. Sin embargo, ¡tengo afán de trabajar y de vivir mi vida con dignidad, Pablo! Yo no soy bohemio, a mí me duele mucho la miseria, y ella no es fiesta para mí, como lo es para otros».

Limpiar su mesita de trabajo, donde tomaba desayuno, instalar su vieja máquina de escribir, acomodar sus apuntes, y aguijonear desde temprano a la inspiración para adentrarse en géneros y temas variados, constituía una práctica cotidiana. No se trataba de la inspiración de estirpe romántica, sino de una disciplina inherente al domador de palabras. Ninguna adversidad pudo avasallarlo. Su prosa matinal, diáfana, no contaminada con sus desdichas (no hizo de sus penurias motivo de sus textos, por eso aparecen levemente en sus crónicas), podía visitarlo a cualquier hora del día, pues estaba «atenido siempre a las vísperas eternas de un día mejor». Por eso sus horas de negrura podían asediarlo en medio de la mañana. «Hay —le decía a Pablo Abril, entonces su confesor epistolar— en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la tumba.»

De ese ejercicio cotidiano salieron, adecuadamente modificados, los materiales de sus libros: *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin, Rusia ante el segundo plan quinquenal, Contra el secreto profesional* y *El Arte y la revolución.* En este último incluye el texto, uno de los más bellos y conceptuales, «Poesía nueva», aparecido originalmente en la revista efímera *Favorables París Poema* (n.° 1, París, julio de 1926), donde propone una definición: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos", y en general de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad nueva». Reclamándose de una sensibilidad nueva, proclama su «emoción cinemática», cuyas huellas se advierten en la arquitectura íntima de sus crónicas. Su prosa narrativa como sus artículos tienen, en efecto, algo de cinematográfico, focalización, «elaboración mínima» y, decía, «fobia a la media tinta y al matiz». Aquí coincide totalmente con Mariátegui, que en 1925 sostenía: «... el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo es,

[2] *En* Rusia en 1931 - Reflexiones al pie del Kremlin, *dice al respecto: «yo he sufrido esta vigilancia policial, pública y secreta, nada menos que de parte del régimen más liberal del mundo capitalista: el Gobierno francés "cuna de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad de los hombres"».*

tal vez, un método un poco periodístico y un poco cinematográfico (prólogo a *La Escena contemporánea*). ¿Se puede decir que cada época secreta su escritura y estilo que mejor las traduce?

La construcción rítmica y secuencial del cine, que en la escritura equivaldría a la frase corta y la imagen gráfica, caracterizaron muchas de sus crónicas. Una exposición pictórica de locos en 1928, Vallejo la presenta así: «La vocación principal de un loco es la locura. Tal es su arte, su motivo fundamental de vida. Pero el loco hace también concesiones a los números restantes del problema. El loco busca morderse todo el codo derecho, pero con el ojo izquierdo hace, entre tanto y para no aburrirse, la crítica de la razón pura o sorprende una nueva dimensión a las artes plásticas».

El *travelling,* el planeo que discierne primeros y segundos planos, sirve para presentar un mitin en «La acción revolucionaria en Francia», artículo de 1928: «Se canta la Internacional. Se venden folletos doctrinarios. Los asistentes llevan insignias, escarapelas o lazos revolucionarios. La mujer bonita no suscita en los hombres miradas codiciosas. El haraposo no despierta curiosidad de nadie. Los mutilados de la guerra, del trabajo o de la naturaleza, son numerosos. El cojo, el manco, el sordo, el ciego, el mudo, el triste. Fácilmente se da uno cuenta del nivel cordial que solidariza e ilumina a estos hombres. No los une el traje sino la desnudez; no los une la perfección de sus cuerpos, sino las heridas y deformaciones —naturales o sociales— de sus almas; no los une el provecho egoísta que el uno puede obtener del otro individualmente sino el espíritu de sacrificio que todos ponen al servicio de todos».

Como en el cine, el *objetivo* repasa su foco avizor por la escena para mostrar, por definición, objetivamente el panorama. Esa es, en fin de cuentas, la ciencia del cronista, y su arte consistirá en la forma como lo presenta (lo que equivale a los *comentarios* del narrador). En octubre de 1928 viaja por primera vez a Moscú y en sus textos comienzan a aparecer los vaivenes de la política y la cultura socialista, de donde salen sus libros ya citados. Sus apreciaciones, aunque heterodoxas, no causan unanimidad entre sus amigos y dan pie, más bien, a discrepancias y aclaraciones. El 2 de enero de 1930 le escribe a Lima a Luis Alberto Sánchez para asegurarle, al aquilatar su obra, que: «Mi criterio no ha de derivarse de personal simpatía, sino que lo dictará un máximo de rigor objetivo. Usted sabe que en esto no me he dejado nunca parcializar por nada: ni por elogios recibidos ni por ataques a mi obra. Acostumbrado estoy a los unos y los otros...»

¿Supo guardar Vallejo ese «rigor objetivo» para discernir el hecho estético de las consideraciones políticas? Algunos le achacaron cierta facilidad para amalgamar ambos dominios. No queda duda de que Vallejo luchó fervorosamente por las grandes causas que importaban a la humanidad progresista en esos momentos. Hizo de la resistencia española el centro de sus sueños y pesadillas (en su muerte —dice Félix Grande[3]— «colaboraron el hambre y, sin ninguna duda, la guerra civil española, es decir, la ansiedad de su materia y la ansiedad de su fraternidad»), pero fue lo suficientemente púdico para no hacer de sus versos y su prosa encarnación de consignas y propaganda políticas. Más bien, en uso de su *libertad estética,* tuvo un respeto escrupuloso por las reglas del

[3] *Félix Grande.* Once artistas y un dios. *Ensayos sobre literatura hispanoamericana. Taurus. Madrid 1986.*

género en que se expresaba: intensidad en el verso, elasticidad en la prosa. En la cena celebrada la víspera de su viaje a Madrid para intervenir en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (julio de 1937), se produce el encuentro entre Octavio Paz y el poeta peruano, y comenta el escritor mexicano: «Al día siguiente de llegar a París, asistí a una cena para despedir a los que iban al Congreso. Nosotros salimos un día después, por lo de las visas. En esa cena conocí a César Vallejo. Imagínese mi emoción. Lo volví a ver en Valencia y viajamos juntos, en automóvil, a Madrid. Ya en París, meses más tarde, lo vi varias veces. Lo vi y oí quejarse con amargura de los que él llamaba "obispos bolcheviques". Creo que se refería a Bergamín, Neruda, Alberti... y Larrea».[4]

Su posición, sutil y argumentada, frente a los requerimientos de una literatura política la expone en su artículo «Literatura proletaria», escrito en agosto de 1928 (año de su encuentro con la Revolución Rusa), en la cual, al comentar la tesis de la VAPP —Asociación pan-rusa de escritores proletarios— de que «la dictadura del proletariado es incompatible con la denominación de una literatura no proletaria», sostiene su punto de vista: «Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, *no acepto ninguna consigna* o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, *someta mi libertad estética* al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas».

Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

¿Cómo medir el voltage político de estos versos? La poesía está sentada en un barril de pólvora. Cualquier maniobra del lector puede hacerla explotar. Ya no está en manos del poeta medir su impacto. Sólo sentimos que produce descargas.

Hay moral pero no un relente moralista en la obra de Vallejo. Como artista tiene una adhesión ardorosa a la libertad creadora, vive instalado en ella, y como hombre cumple con su responsabilidad cívica, trabaja, profesa, milita por alcanzar los altos ideales de la humanidad. Para comunicar al artista y el ciudadano sabe cultivar el secreto que permite expresar —con la «palabra justa»— la complejísima gramática de la condición humana. Aquí está todo el desafío, como lo prueban sus *Poemas Humanos,* de revelar la «intensidad y altura» de la existencia:

Vámonos, pues, por eso a comer yerba
carne de llanto, fruta de gemido
nuestra alma melancólica en conserva.

[4] *Octavio Paz. «La lengua es la patria de los escritores». Entrevista de Manuel García. Suplemento* Sábado *del diario* «Uno más uno». *México 18 de octubre 1986.*

Abrir esa conserva... Ahí está toda la grandeza del poeta.

A la búsqueda de la palabra justa el escritor entrega su vida. Cuando no ocurre así, «los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: "Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo y moveré el mundo". A nosotros que poseemos este punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con estas armas». Esto es lo que dijo Vallejo a sus colegas en el Segundo Congreso, cuando se trató de hablar sobre «la responsabilidad del escritor».

En las prosas de Vallejo aparece con reiteración una problemática que ya desde su tesis para la Universidad de Trujillo (1915) lo aguijoneaba: su vocación rupturista en el plano estético y su preocupación por forjar una literatura propiamente nacional y latinoamericana. Interés que ha pasado extrañamente soslayado y cuando se aborda es impropiamente calificado de «autoctonismo». Más bien, por su flagrante pertinencia, debería ser motivo de atención de los historiadores de las ideas y los teóricos del arte latinoamericano.

En su tesis, al hacer el análisis del romanticismo en la poesía peruana, saca a relucir su incorformismo por la manera como esta poética se desenvuelve: «Dados demasiadamente a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de los de fuera». Aquí, a los 23 años, Vallejo advierte ya la artificialidad de una literatura que funciona como eco o repetición de las europeas (cuando llueve en París, en Lima se sacan los paraguas), y desde entonces proclama la necesidad de una «autonomía en literatura», no entendida como autarquía o autoctoñía, sino como adhesión a una raíz, para nutrirlo de alguna savia y entregarse al generoso diálogo —dar y recibir— con otras literaturas.

En este asunto de tanta importancia Vallejo iba a contracorriente de los grandes mentores intelectuales de esos momentos. Por eso, como mero saludo a la bandera, parafrasea a José Enrique Rodó («en América no se puede vivir en poesía sino de prestado, porque atravesamos aún por un período de formación») y a Justo Sierra («es necesario beber en las fuentes puras de los autores extranjeros para suscitar el buen gusto y los ideales»), y argumenta sin rodeos que «no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aun ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres. Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros sólo por leer, sin asimilar sus ideales, sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución; no. Lectura metódica, sino para conocer nuestras vocaciones y más cultura, he aquí todo lo que José de la Riva Agüero ansía como medio de proclamar nuestra autonomía en literatura».

Vallejo se considera un *sentidor,* receptivo de sentimientos milenarios, expresión de esa raza nueva que resulta de la síntesis biológica y cultural de viejas civilizaciones andinas e ibéricas. Pero, claro está, sufre del lado del pueblo, del conquistado, no del conquistador, late perenne en su ser un ayer honroso que se asoma a cada palabra. Sus «Nostalgias Imperiales» *(Los heraldos negros,* 1918) son una revelación:

En los paisajes de Mansiche labra
imperiales nostalgias el crepúsculo
y lábrase la raza en mi palabra
como estrella de sangre a flor de músculo.

Por eso se permite recomendar, «a los peruanos en especial», que al entrar en comercio con otras literaturas no renuncien a una antigua herencia, a fin de no ahogar la «voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres». Tal vez compartir el talento artístico de las culturas que florecieron en su región —Mochica y Chimú— le autoriza hablar de «gusto innato» (sus abuelas por parte de padre y madre fueron indias chimús). No califica qué tipo de gusto, simplemente comprueba su existencia. Hay unos versos en «Telúrica y Magnética» *(Poemas Humanos,* 1937) que resultan concluyentes, porque muestran como, desde la modernidad, salvaguarda su estirpe:

¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan!...

Libre de todo servilismo, elabora su propia preceptiva, con lo que introduce dos innovaciones de primer orden:

I.— Al considerar contraproducente forjar una literatura propia («nacional» o «latinoamericana») «sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aún en el mismo género de elocución» que las literaturas europeas, Vallejo está planteando la necesidad de fraguar un lenguaje *literario* peruano, es decir otorgar un *estatuto literario* a la forma como hablan usualmente los peruanos. Esa sería la vía para traducir el espíritu nacional en literatura. ¿Y puede haber una expresión más peruana y latinoamericana que «¡Y lo demás, me las pelan!». ¿Acaso suena mal, rechina o afea el poema expresión tan popular? Lo que ocurre es que encuentra en la lengua viva la codiciada palabra justa para poetizar un mundo, su mundo.

Así, Vallejo —apoyado además en neologismos, onomatopeyas, novedades sintácticas— construye una forma *específica* de poetizar, que le permite trasmitir una sentimentalidad desde otra angulación gramatical, una versión de la palabra desde otro mundo. Su lenguaje poético no se mimetiza fácilmente sino que se expresa con autenticidad. No se adocena, se distingue, enriquece con otras sensibilidades los registros infinitos de la Poesía. Es su aporte a la universalidad. En una frase sencilla y luminosa, Octavio Paz *(El Arco y la Lira,* 1956) da cuenta de este hecho: «el ritmo del verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano». Esos versos muestran la potencialidad literaria de un lenguaje local, que hay que explotar para no seguir viviendo de prestado en poesía, en novela o en ensayo. Ninguna subversión es inocente, y ésta, del lenguaje, provoca rupturas —un «cataclismo» diría Javier Sologuren.

II.— Esta apropiación del genio metafórico latente en el lenguaje vivo, asumir una filiación cultural y rearmarse con valores, emociones e imaginarios propios al hombre concreto (que encarna una historia, una geografía, en suma: una civilización), llevó necesariamente a Vallejo a estructurar un nuevo tipo de discurso, diferenciado del de

escritores de otros contextos y del discurso hegemónico en su propio país. Su poética, en un medio habituado a las pautas y prestigios foráneos (las oligarquías y sus clientelas con una ilustración de *medio pelo),* resultó chocante, una irreverencia, que por su carácter innovador se consideró —décadas después— como revolucionario, vanguardista, moderno y universal.

Pero, como ocurre en toda revolución, cuando comenzaron a publicarse sus primeros poemas (luego reunidos en los *Heraldos Negros),* muchos lectores se desconcertaron, los críticos incautos no sabían cómo tratar una poesía que incursionaba en la tierna y tenebrosa anatomía interior del hombre peruano. Un tal Julio Víctor Pachecho, en *La Industria,* de Trujillo, se permite decir: «Ese hombre entona himnos a la "verde alfalfa", tal vez el instinto arranque de regresivo apetito familiar (...)» asegura con la mayor frescura que «las carretas van arrastrando una emoción de ayuno encadenada». «Quiere también ser panadero y llevar en su corazón un horno (...). Quiere vivir tocando todas las puertas, que sus huesos son ajenos y que él es un ladrón».

Clemente Palma, el hijo del tradicionalista Ricardo Palma, entonces uno de los grandes figurantes, es todavía más cachaciento: «Nos remite Ud. un soneto que en verdad lo acredita a Ud. para el acordeón o la ocarina más que para la poesía. Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de Ud. otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana y de que si se descubriera su nombre, el vecindario le echaría lazo y lo amarraría de durmiente en la línea de ferrocarril» (citado por Mariátegui en sus *Siete Ensayos).*

Cuando apareció *Trilce* (1921) y el demonio del vanguardismo todavía no había tentado a nadie por estos lares, los lectores no estaban preparados para comprender tan original registro lírico. Al punto que el propio Luis Alberto Sánchez observa que «fue recibido con desconcierto por unos y con una hostilidad cerril por otros» y termina calificando al libro de «incomprensible y estrambótico». Ante estas reacciones le escribe a Antenor Orrego, para ratificarse ante quien prologó su poemario: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás».

Acusado de poeta, este pequeño purgatorio no se acabaría pronto. Es el drama del incomprendido, que Vallejo asume con serenidad y hasta cierta hilaridad. En 1925, cuando ya los *Heraldos Negros* circulaban en España, el erudito Luis Astrana Marín, editor de clásicos, traductor de Shakespeare y biógrafo de Quevedo y Cervantes, se la agarra con «los poetas del otro mundo (que) se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas», levantando murallas para defender un casticismo que castra y mata. La descarga contra Vallejo viene así: «Veamos qué son los heraldos negros. No debe de ser grano de anís. Pero el cantor no lo sabe con certeza... En la práctica escribe que hay golpes en la vida tan fuertes

> ...como si ante ellos
> la resaca de todo lo sufrido
> se empozara en el alma...

Y que son pocos. Y que... Pero el poeta sigue ignorando y exclama a cada momento

"Yo no sé" "Yo no sé". Y si él no lo sabe, que los escribe, ¿quién va a saberlo?».

Pero aquí no acaba la interpretación chacotera del profesor: «Dice, pues, que son pocos; pero que son. E insinúa, por fin, que quizá sean los potros de bárbaros Atilas (¡Quién iba a pensar en ellos!) o los heraldos negros que nos manda la muerte. Eso ya es otra cosa.

Y aquí tenemos a los heraldos, a los golpes fuertes de la vida. En seguida nos dirá que son:

Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguna fe adorable que el destino blasfema.

Todo lo cual no es nada... Lo maravilloso es lo que sigue, el enigma descifrado:

Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se ve todos los días. Ni esas crepitaciones de algún pan se oyeron nunca sobre vivos y muertos. ¡Muy bien! La cuestión es ser original, huir de tópicos y frases de segunda mano...»

Y así sigue Astrana Marín en su largo artículo. [5]

Pero sin prejuicios y buena voluntad poco a poco se puede penetrar en la arquitectura secreta de sus versos. Poesía que anticipa la mutación violenta de los signos. El cedazo de los años retiene su poesía y deja pasar otras camino del olvido. En los años 30 lectores llamados Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Jorge Guillén, Pedro Salinas, José Bergamín y Gerardo Diego se adentraron en su «aparato imaginante», como diría Larrea. Gerardo Diego en su poema *Salutation* a la edición española de *Trilce* (1930) dice a Vallejo:

Piedra de estupor y madera noble de establo
constituyen tu temeraria materia prima
anterior a los decretos del péndulo y a la
creación secular de las golondrinas.

José Bergamín, en el *Prólogo* a esa edición, se explica un tanto sobre el lenguaje, que desconcierto y tirria habían ocasionado: «Por este descoyuntado lenguaje, por esta armazón esquelética se trasmite, como por una apretada red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un estremecimiento de máxima tensión poética: por ella se descarga a chispazos luminosos y ardientes el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana».

Habíamos señalado antes el rigor, densidad y concisión en el verso de Vallejo y su elasticidad en la prosa. Tiene mucho que ver, claro, con las reglas de cada género y el idioma en que uno escriba: castellano o francés. Bergamín, en su Prólogo, lo saca a colación porque entonces era motivo de polémicas: «Los poetas *creacionistas,* en principio, Huidobro y Larrea, escriben indistintamente en español y en francés, por enten-

[5] El Imparcial. *Madrid 20 de septiembre de 1925.*

der que el fenómeno estético del lenguaje puede someterse más fácilmente al pensamiento, poéticamente puro, en el francés que en el castellano: porque suponen más trabajada y preparada la lengua francesa que la española, más apta para la expresión verbal poética: para la transmisión espiritual de la creación imaginativa. Gerardo Diego y Jorge Guillén polemizaron sobre este punto. Yo quiero recordarlo, ahora, únicamente para acentuar una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano. Y más, por llegarnos su poesía de América».

La observación de Bergamín tiene una gran relevancia: la renovación poética de Vallejo se ubica en el anchuroso mundo del castellano, infinitamente (¿quién lo puede medir?) enriquecido con los castellanos de América Latina. Sus neologismos y hasta sus onomatopeyas salían de los registros del idioma (suenan diferente, por ejemplo, «susurro» que «chuchotement» aunque digan lo mismo). Era una renovación dentro del espacioso caudal de lo propio, de lo que con precaución se puede llamar Tradición. La ruptura como parte de la tradición, para mantener la vitalidad del lenguaje. Pero no ocurrió lo mismo con los artículos de su época europea: se advierten giros y expresiones francesas, con galicismos que tenían perfectamente su equivalente en castellano. ¿Formaba parte de su concepción elástica y cinemática de la prosa? Cuando aparece en Madrid *Rusia 1931*, además de su contenido polémico —«ardor catequizante» para unos y «mucha luz sobre la incógnita de la sociedad soviética» para otros— los comentaristas no pasaron por alto una escritura «constantemente resentida por la prosa francesa». [6]

A los artículos de Vallejo les ocurre lo que a los poemas de otro peruano: César Moro. La crónica era casi un género francés y el cronista debía mirar el mundo desde París («¿Queréis una muestra de la crónica moderna y parisiense, rápida, insinuante, cinemática?», se preguntaba). Mientras Moro —autor destacado de las antologías *oficiales* del surrealismo— infiltra sigilosamente giros y humor del castellano peruano a sus poemas escritos en francés (casi toda su obra la escribió en francés).

Con esa libertad creadora, más vigorosa en el verso que en la prosa, Vallejo subvierte el discurso predominante, una forma reprimida y artificiosa de hacer poesía, y pone en crisis una versión impostora de la literatura, con lo que provoca rupturas. He aquí su vanguardismo. Ninguna literatura auténtica esta libre de culpas. Sus consecuencias marcan la poesía peruana, latinoamericana y, según sus lectores de la Generación del 27, española. En el fondo se trata de la fundación de una poética. Investido de su autenticidad, tomó por asalto la fortaleza del idioma para dejar entrar, diez años después, a *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, y *Residencia en la Tierra* (1933), de Pablo Neruda, cuando ya *Trilce* había cumplido una función de ablandamiento en el público y generó avidez por la novedad en los lectores. Por eso se considera hoy que son los libros que renovaron para la posteridad la poesía de genealogía latinoamericana. Hay una poesía de antes y de después.

¿Estos libros se podrían considerar autoctonistas, nacionalistas o latinoamericanistas? Sería impropio hacerlo: claro que son de estirpe latinoamericana, pero su dignidad estética los vuelve una contibución a la universalidad de la literatura. Lo que se encuen-

[6] *«Libros»*. El Sol, *Ballesteros de Martos. p. 2. Madrid, 29 julio 1931.*

tra allí es el poderío del imaginario latinoamericano expresado a su libre albedrío. Constituye un ejercicio de subversión creadora, la fundación de una literatura que logró su propia centralidad, sin ser consular de nadie. Es *otra,* resultado de nuestra *otredad.* Con estos atributos se presenta al intercambio literario, porque tiene algo propio que ofrecer. Ya no es relumbrón o espejo de otra. En su libertad reside su autonomía de vuelo imaginativo. [7] En su diferencia reside su *universalidad,* porque revela un mundo. Ese es su aporte a una lectoría planetaria. En estos años de premios Nobel, ediciones internacionales, traducciones a casi todos los idiomas, tiradas millonarias, el prestigio del castellano como lengua literaria, constituyen las pruebas de que la poesía y la narrativa latinoamericanas son realidades inobjetables. Ya no viven más de prestado. Se acabaron los fondos monetarios de la literatura. Es un territorio liberado de dependencias. Va, más bien, camino de volverse centro.

Vallejo contribuyó afanosamente a abrir este espacio —es una reflexión obsesiva que aparece en muchos de sus artículos— pero no estaba seguro de que esto fuera posible en un plazo breve. Cuando estaba casi solo en su prédica por la autenticidad hizo pronósticos desesperados: «Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años» *(Contra el secreto profesional).*

¿Se trataba, acaso, de una generación desahuciada? ¿Era justa la acusación de impotencia? Hay aquí pesimismo, desesperación y escepticismo. Cómo explicar esta actitud en una «alma matinal», como se llamaba entonces al Hombre Nuevo del ideal socialista. En diciembre de 1928 escribe un artículo sobre *La Juventud de América,* con una bella reflexión incendiaria contra el optimismo ambiental, esa suerte de concepción positivista de la historia: «¿Existe un espíritu latino-americano? Precisemos que éste no existe ni existirá por mucho tiempo. La primera condición para provocarlo y crearlo, debe salir de nuestro convencimiento honrado de que él no existe y ni siquiera se vislumbra (...) Para conseguirlo pongamos en juego todos los medios destructivos, contra todos los bastardos asomos y simulaciones de cultura que sustenta nuestra pedantería continental. El movimiento surrealista —en lo que tiene de más puro y creador— puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y desesperación. Nuestro estado de espíritu exige un pesimismo activo y una terrible desesperación creadora. Pesimismo y desesperación. Tales son por ahora y para empezar, nuestro primeros actos hacia la vida».

Este espléndido manifiesto por la desesperación creadora, ¿cumplió su función? Tan entregado estaba Vallejo a sus convicciones estéticas que erró en sus pronósticos, pues más temprano que tarde brotaron aquí y allá expresiones de un quehacer artístico de nítida impronta latinoamericana: Huidobro, Neruda, Borges, Maples, Arce, Octavio Paz, Carlos Pellicer, César Moro, Martín Adán, Nicolás Guillén, Miguel Angel Astu-

[7] *Sobre la problemática de la autonomía intelectual de América Latina en el plano artístico y cultural hemos desarrollado una reflexión más amplia en: «¿Una filosofía de la Subversión Creadora?» en* Cuadernos Americanos, *México noviembre de 1980; y en «Three decisive battles for Latin American philosophy».* Cultures. *Unesco, París Vol. VIII, n.º 2, 1982.*

rias, Alejo Carpentier, José María Arguedas, Ciro Alegría, Juan Rulfo, Julio Cortázar, y toda la pléyade de novelistas estrellas de hoy en día.

Pero su prédica fue un campanazo, buscaba movilizar los espíritus, aventar una tesis quitasueño contra las ideologías dormideras. La lectura de sus crónicas nos revela al hombre de carne y hueso, con sus *fobias* y *filias,* sus reflexiones punzantes, observaciones, apreciaciones y anhelos. No hay amargura o rencor. Es la provocación que construye al destruir: fuego purificador necesario siempre. Su mensaje en 1988 —a cincuenta años de su muerte física— resulta de flagrante vigencia, recibir hoy su mensaje echado al océano incierto llamado futuro: «Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplina, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera».

Este *etcétera* es una puerta al infinito. Después, mucha agua corrió bajo el puente, y hoy podemos comprobar jubilosos, que existe una literatura latinoamericana. Esa es, tal vez, la mayor conquista espiritual del hombre americano.

Edgar Montiel



Trujillo. Patio de la Universidad

Ideas sobre el arte en los artículos de *El Norte*

El primero de febrero de 1923, cuando César Vallejo, en Lima, revisaba y pulía los textos de *Escalas melografiadas,* aparecía en Trujillo el primer número del periódico *El Norte,* órgano a través del cual se expresaría un grupo de intelectuales y artistas que hasta entonces se había dado a conocer en actos públicos, sobre todo de carácter universitario, y en otras publicaciones, en forma individual y dispersa. Vallejo, quien vivía en Lima desde fines de 1917, estaba profundamente ligado a ese grupo con las amarras de la amistad y de las ideas; en 1915, al tiempo que estudiaba Jurisprudencia en la universidad trujillana, se relacionó con Antenor Orrego y con José Eulogio Garrido, dos de los principales integrantes de la «Bohemia de Trujillo» o primer escalón del grupo Norte —a menudo rechazado por la conservadora sociedad de la ciudad colonial.

El Norte, que dirigía Antenor Orrego, le da la oportunidad a Vallejo de enriquecer su vena periodística y agregar números a sus escasos ingresos. Antes de escribir para *El Norte* había enviado unas pocas colaboraciones desde la capital a *La Reforma* y *La Semana* (1918), en las que relataba sus encuentros con escritores a los que admiraba: Abraham Valdelomar, Manuel González Prada y José María Eguren. Sus amigos de *El Norte* le ofrecían una corresponsalía en Lima que, al parecer, no llegó a cumplirse; en cambio, sí se concretó la corresponsalía desde París, adonde Vallejo viajó el 17 de junio del mismo año 23 para no regresar jamás al Perú. Sin su trabajo de profesor, hastiado de los estrechos horizontes nacionales, amenazado aún por una acusación que le costó más de cien días de cárcel en Trujillo, decide enfrentar un medio que lo agobiará con frecuencia y cuyas características criticará a menudo, con ironía y hasta con cierta violencia, durante sus primeros años en París.

Desde mediados de 1923 escribe y envía artículos a *El Norte* en los que estos sentimientos y pensamientos quedan expresados, así como los que lo vinculan a su país, a sus amigos y a las personas que admira. En la mayoría de las versiones difundidas sobre su vida no se mencionan sus colaboraciones para el diario trujillano, a excepción de la de Juan Espejo Asturrizaga, [1] quien formó parte del grupo y estuvo vinculado al periódico, pero su biografía se detiene justamente en vísperas del viaje de Vallejo a París y no da cuenta de sus colaboraciones europeas. La falta de colecciones completas de esta publicación periódica se debe a que fueron destruidas en el curso de la persecución política de que fueron objeto sus miembros y el recuerdo de ese conjunto de ar-

[1] *Espejo Asturrizaga, Juan.* César Vallejo. Itinerario del Hombre. 1892-1923. *Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965; pp. 265*

tículos vallejianos se vio opacado, tal vez, por sus más frecuentes intervenciones en las revistas limeñas *Mundial* y *Variedades,* a partir de 1925.

Existen en la actualidad dos recopilaciones que consignan esos artículos: los dos tomos de *Crónicas,* [2] preparados por Enrique Ballón y la de Jorge Puccinelli, con el título *Desde Europa.* [3] La lectura que hemos realizado de estas crónicas tiene como fuente la segunda publicación, pues en la primera no han sido incluidos dos de los artículos, aunque sí se les registra en el listado de colaboraciones para *El Norte* (Ballón da un total de 34), precisándose que el dato procede de la Bibliografía preparada por Elsa Villanueva de Puccinelli; [4] dichos artículos son «Los escritores jóvenes del Perú» (4-4-1925) y «Roberto Romaugé» (6-4-1925). En la «Hemerografía activa de César Vallejo», que aparece en el libro de Puccinelli (págs. XXII a XXIX), se fichan 35 artículos, dos de los cuales se reprodujeron después en *Variedades* y en *Mundial,* de donde han sido tomados para la recopilación, y el tercero no se incluye en la publicación, al parecer por haberse hallado cuando el trabajo de edición se encontraba muy avanzado. Los dos primeros son «Hablo con Poincaré» *(El Norte,* 13-6-1926; *Variedades,* 25-12-1926) y «Keyserling contra Spengler: El ocaso de todas las culturas» *(El Norte,* 21-3-1927; *Mundial,* 18-1-1929); el tercero en cuestión se titula «El caos del teatro moderno *(El Norte,* 28-7-1926). Sin embargo, en la página XXX de la introducción general de Puccinelli, donde se pone en cifras la totalidad de las colaboraciones periodísticas conocidas de Vallejo, se cuentan 37 artículos para el diario *El Norte.* Puesto que la investigación de base no ha sido realizada por nosotros, nos limitamos a notar estas observaciones con la finalidad de que se proceda a una revisión de los datos.

Vallejo y el periodismo

A menudo ocurre que un escritor se inicia en el periodismo por necesidad, en éste conoce la rapidez en el trabajo y en él la escritura es también un medio de subsistencia material; para muchos es a la vez un aprendizaje y una forma de no perder contacto con el mundo circundante, impone exigencias de lenguaje y pensar en el otro término de la comunicación, el receptor, asunto que, por lo general, no se plantea el literato dedicado a encontrar la forma que lo satisfaga a sí mismo. Vallejo se fue vinculando al periodismo de manera indirecta, viendo primero reproducidos sus poemas en publicaciones trujillanas, en sus tiempos de estudiante universitario y profesor escolar, haciéndose amigo de periodistas o de intelectuales que practicaban este oficio, tanto en Trujillo como en Lima, y reemplazando, casi sin darse cuenta, la proyección que significaban las cartas a los amigos por la de los artículos para todos ellos y para un público más amplio, cuando se halló lejos.

[2] *Vallejo, César.* Crónicas. *Tomo I: 1915-1926; Tomo II: 1927-1938. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México, Universidad Nacional Autónoma, 1984-1985; pp. 466 y 673.*

[3] *Vallejo, César.* Desde Europa. *Crónicas y artículos (1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987; pp. 455.*

[4] *Villanueva de Puccinelli, Elsa «Bibliografía selectiva de César Vallejo». En:* Visión del Perú *(Homenaje internacional a César Vallejo). Lima, n.º 4, julio de 1969.*

En el momento de su viaje a Francia y en sus primeros tiempos en París, las crónicas para *El Norte* se vuelven una necesidad. Vallejo tenía 31 años y había publicado los poemarios *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), y los libros en prosa *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje* (1923). No era, pues, un escritor que se iniciaba y cuya voz estaba aún definiéndose; era un poeta cuajado, que había logrado desprenderse de los patrones en boga para llevar a cabo una aventura poética inusual hasta entonces. La ruptura de *Trilce* ya se había producido. ¿Cómo enfrenta, entonces, este poeta maduro la escritura periodística? Como un escritor que rehace el camino que, en poesía, anduviera hasta allí: las prácticas del lenguaje modernista, primero, la libre aplicación de los recursos de la vanguardia y, después, un despojamiento de cualquier sobrecarga formal a favor de la economía del lenguaje y de la esencia del contenido. Un proceso (y convivencia) similar, de algún modo, al que va de *Los heraldos negros* a los *Poemas en prosa* —que por esa época escribía en París— pasando por *Trilce.*

El 26 de octubre de 1923 aparece en *El Norte* el primer artículo que Vallejo envía de París, «En Montmartre», escrito, sin embargo, en julio del mismo año. Todas sus colaboraciones en el diario norteño llevarían el sobretítulo «Desde Europa» y ellas se prolongarían hasta 1927; el periódico desaparecería definitivamente en 1930. Puccinelli ha señalado la alteración de las fechas de escritura por los responsables del diario siguiendo criterios de supuesta actualidad periodística.

En sus crónicas parisinas, el escritor santiaguino tocó gran variedad de temas: detalles de la vida de la «Ciudad Luz», artes plásticas, teatro, reflexiones sobre literatura peruana y sobre literatura en general, ideas relacionadas con la modernidad, actualidad y pensamiento político, y notas a personajes famosos de la época con los que estableció contacto. En muchos de ellos demostró su sentido crítico y la fina ironía de la que era capaz, pero, sobre todo, empezó a entretejer en ellos sus concepciones sobre la vida, el arte y la política, las mismas que pueden seguirse en sus artículos posteriores y en sus obras de creación. Para el caso de este trabajo nos interesa la recurrencia de algunos temas que señalan la huella de motivos importantes en su obra y que guardan estrecha relación entre sí. Es así como hemos organizado en tres apartados la lectura de los temas que deseamos destacar: el arte, la crítica y la política; y los artículos en que nos basamos son los siguientes, por orden de publicación: «El pájaro azul», 1 de febrero de 1924; «Salón de otoño», 10 de marzo de 1924; «Literatura peruana. La última generación», 12 de marzo de 1924; «Réclame de cultura», 23 de marzo de 1924; «Ventura García Calderón», 28 de marzo de 1924; «Francisco García Calderón», 20 de abril de 1924; «Los escritores jóvenes del Perú», 4 de abril de 1925; «Roberto Ramaugé», 6 de abril de 1925; «La miseria de Leon Bloy. Los editores, árbitros de la gloria» (Sobretítulo: «De la dignidad del escritor»), 1 de noviembre de 1925; «Los negros y los bomberos», 7 de marzo de 1926; «El caso Victor Hugo» (Sobretítulo: «El poeta y el político»), 15 de agosto de 1926 y «La defensa de la vida», 21 de noviembre de 1926.

El arte y los artistas

Según los artículos en que Vallejo desarrolla la idea del arte su definición está relacionada con la vida; arte y vida forman, para él, una unidad indivisible, sin la interven-

ción activa de la segunda el primero no tiene valor ni fuerza. Es también iniciador de etapas e indicador de rutas futuras y la excelencia de sus expresiones tiene que ver con un desprendimiento del uso excesivo y hueco de las técnicas.

Una de las definiciones más claras de arte está contenida en la crónica «Salón de otoño», la única, además, en que Vallejo vincula conscientemente sus ideas sobre el arte con su aplicación en su propia obra poética. «El fin del arte es elevar la vida, *acentuando* su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre camino, nunca metas. Encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son *mías en mí,* según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación —si esto es posible— de mi obra poética en castellano.»

En «La defensa de la vida» Vallejo pone cuidado en ampliar las referencias de arte, de las artes visuales a la literatura y a la música, y también agrega a los conceptos de compromiso del artista con la vida que lo rodea y de mayor valor de la obra de acuerdo a un «contenido vital» más hondo, la idea que, incluso, antepone la vida al arte y que expone con pasión y hasta con indignación hacia los artistas que no parecen conducirse por esa convicción: «Yo no puedo consentir que la "Sinfonía Pastoral" valga más que mi pequeño sobrino de 5 años llamado Helí. Yo no puedo tolerar que "Los hermanos Karamazof" valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. Antes que el arte la vida».

Vallejo va configurando al artista, en sus crónicas de *El Norte,* en sucesivas referencias al plástico y al literato, fundamentalmente, y su concepción alcanza tanto la actitud del mismo hacia su obra como la que adopta respecto a su entorno y, sobre todo, al mundillo profesional. Vallejo entabló contacto con artistas e intelectuales en París, como lo había hecho en Trujillo y en Lima, pero ese contacto no fue nunca el del típico bohemio que desgasta su tiempo en una inútil existencia de café y de palabras en competencia; hay alusiones en este sentido en algunas de sus cartas además de las que quedan expresadas en artículos como «La defensa de la vida». Tampoco fue partidario, y esto se advierte con claridad, de las capillas literarias, del comercio con el arte (en el peor sentido del término) y del afán de figuración de artistas que venden imagen o se acogen, para empezar, a una figura poderosa que los ampare.

De la crónica sobre el pintor argentino «Roberto Ramaugé» pueden extraerse una serie de características que el cronista atribuye a este artista en particular, pero que son extensibles a la condición de artista ideal que maneja Vallejo: «...espíritu múltiple, rico en facetas de comprensión vital, dúctil y dotado de una vasta sensibilidad artística (...) cultura acrisolada y pura, (...) aporta un espíritu más ancho y generoso, más completo y universal, lo que equivale a decir, un mayor espíritu creador, (...) amplitud de sensibilidad para todos los aspectos de la vida,...». Acerca de la relación del artista con su obra, continúa, en la misma crónica, refiriéndose al empleo de las técnicas y a su inserción en las tendencias en boga: «el procedimiento [pictórico de Ramaugé], responde a un impulso absolutamente personal, es decir que no está registrado en ninguna escuela o tendencia circulante, ni ha caído en los conscientes y sistemáticos módulos del "mentir". Su técnica, por el fuerte ritmo individual que la produce, por el cálido templor espontáneo y libre que la informa, permanece ajena casi del todo a la

voluntad del pintor y hasta a su propia conciencia». Este último concepto había sido expresado ya en «Salón de otoño» cuando, refiriéndose a la obra del escultor Leyritz, decía: «La marca una libertad interna, un poderío libre de advenedizas disciplinas, libre en absoluto de la voluntad y aun de la conciencia del creador». Vallejo, al parecer, guardaba cierta fidelidad, muy en el fondo, a la antigua consideración que entiende la creación como un acontecimiento de orden mágico participante de la divinidad y que no es del todo abarcado por el propio creador. Por el contrario, el artista que controla totalmente su obra o que pretende controlarla con absoluta suficiencia, el que cree estar en equilibrio manteniéndose a prudente distancia de todo, ignora el gozo de la libertad y de la vida y, por lo tanto, no está en posesión total de la emoción artística: «Espíritus tranquilos, completos, equilibrados, prudentes, cobardemente dichosos. (...) Orgánicamente ecuánimes, constituyen la imagen más pura de la muerte. Su vocación artística es más bien esclavitud y servidumbre». No solamente existe, pues, una vinculación entre arte y vida, sino entre éstas y la libertad. Y, para agregar denominaciones a la condición ya sea innovadora o conservadora de los artistas, califica a unos de «negros» y a otros de «bomberos», según la costumbre francesa de la época, en el artículo «Los negros y los bomberos. ¿Quiénes dominarán al mundo?»: «...corren tiempos en que todo artista debe ser ''negro'' o ''bombero'' o lo que es igual revolucionario o conservador, heterodoxo u ortodoxo. La denominación de ''bombero'' data de la época simbolista y la de ''negro'' data de la reciente era cubista».

En varios de los artículos que escribió para *El Norte,* Vallejo se refirió a la carrera pública que desarrollan algunos escritores, centrada antes que en el mérito de sus obras en la argucia comercial de los editores, en el exceso de elogios recibidos o en los cargos públicos que desempeñan, y en todos esos casos el tono vallejiano se inclina hacia la ironía y da a entender, a veces sólo con sutiles modificaciones de la sintaxis, su rechazo a estos manejos que van más allá del ejercicio literario. En «Réclame de cultura» relaciona este hecho con una manera muy propia de ser del francés, que privilegia y difunde su cultura con gran estruendo, y la llama «ciencia de lanzamiento de glorias francesas»; Vallejo menciona el ejemplo de Apollinaire, Maurice Barrés y, en la música, de Claude Debussy.

En el artículo que le dedica al escritor peruano que vivía en Francia, «Ventura García Calderón», al reseñar uno de los roles que éste cumplía en ese país dice lo siguiente: «Un pastor de ganado menor, que en París apacienta, cría y patrocina a cuantos mozos vienen de América a *triunfar* en tal o cual lado de arte y chifladura. No hay muchacho de América —poeta, pintor, músico— que al llegar a París no busque el ala de Ventura. (...) Conozco buen piquete de incipientes que andan en torno suyo. Ventura los conlleva, les da, les protege. No sólo le piden consejo —esto es pedir lo de uno— sino la laudatoria que engríe a los necios, la palabra que concedida por benevolencia, no alcanzará nunca a suscitar poderes creadores que no existen». El efecto nocivo de los elogios es mencionado brevemente en la crónica «Roberto Ramaugé» cuando, aludiendo a Van Dongen, afirma que «los elogios le aniquilaron a fuerza de vanidad».

«La miseria de León Bloy» es la crónica que más ampliamente desarrolla estos conceptos y debería ser citada casi en su totalidad; mencionemos, al menos, dos fragmentos en los que señala el arribismo de escritores en todos los tiempos y lugares y el papel

que, en ese momento, jugaban los editores, no muy distinto al que desempeñan en la actualidad: «...en la historia literaria de todos los países ha habido siempre escritores dignos y escritores indignos. La adulación áulica a reyes y presidentes y a los potentados de la banca y del talento; el réclame grosero, francamente comercial, arribista o disfrazado de egoísmo; la pequeña subasta de un gran ditirambo, que lo mismo puede ser adquirido por un tirio que por un troyano; en fin, los más cobardes expedientes estratégicos para triunfar cueste lo que cueste. Junto a este forcejeo intestinal o vanidoso de los más, arrastran una existencia obscura y heroica los puros, los sacros creadores. Tal ha sido el espectáculo de la literatura de todos los países. Sólo que en nuestros días el cuadro se ensombrece más y más a favor del arribista»; «...el escritor arribista cuenta con la confabulación de los nuevos factores: la avaricia del editor y la indiferencia del público. Antes, el editor jugaba un papel de justo alcance literario para el efecto de los fines económicos de su empresa; hoy el editor ha invadido en forma insultante y desenfrenada la esfera literaria, imponiendo su voluntad omnímoda ante el autor y ante el público. En París, al menos, el editor, se ha convertido en árbitro inapelable de los valores literarios, y él fabrica genios a su antojo, ahoga según sus conveniencias, posibilidades inéditas y fulmina talentos ya acusados, según su capricho y las fluctuaciones de su negocio». Finalmente, en una breve referencia a Paul Valéry, en «Los negros y los bomberos», diseña socarronamente su idea sobre la carrera del escritor: «El señor Valéry acaba de probarnos, justamente, con su elección académica, que su carrera apolínea ha llegado ya a la meta definitiva, a la gloria, a la inmortalidad».

La crítica y su generación

La separación que llevamos a cabo para efectos de este trabajo ostenta cierto grado de arbitrariedad, pues las lucubraciones sobre el arte, los artistas, la crítica y los críticos, y la política, están todas profundamente relacionadas entre sí en el discurso vallejiano y son difíciles de desgajar. Por eso, al tratar el aspecto de la crítica en estos artículos, precisamos que, en cierto modo, consideraciones de orden crítico están incluidas en sus aseveraciones sobre el arte y los artistas o que, incluso éstas nacen de aquéllas, y tomamos en cuenta en este apartado ya sea el plano de la definición como el ejercicio que Vallejo hace de la crítica, dándole especial énfasis a las opiniones que vierte sobre su propia generación literaria.

No hay en estas crónicas una definición abierta de lo que debe ser la crítica para Vallejo, si de algún modo la define lo hace a través de negaciones, diciendo precisamente aquello que no debe ser. Su visión de los críticos es también negativa y está teñida de desconfianza; éstos, por lo general, actúan en complicidad con los artistas arribistas que antes mencionamos o son los guardianes de situaciones que conviene mantener invariables. Las opiniones críticas del poeta peruano despuntaban en casi todos los asuntos que trataba y, aparte de las aplicadas a las artes, fueron importantes y extensas las de carácter social y las que dedica a lo francés.

En «El pájaro azul», crónica de la puesta en escena de la obra de Maeterlinck en París, ironiza la reacción de los críticos: «Los críticos han expuesto el tema de «El pájaro azul», vértebra a vértebra hasta la misma nuca o más arriba. Los críticos, llenos de sufi-

ciencia, han esquiciado la comedia, alegorizándola más y más, interpretándola, situándola y fallando a boca de jarro. Buenos críticos y mejores franceses aún, saben que lo que dicen es la verdad». En «La miseria de León Bloy» denuncia la corruptibilidad de los críticos y el poder que éstos son capaces de alcanzar sobre el público. Cómo se consagra a un escritor de poca monta, por ejemplo, además de lanzarlo el editor: «Pagando a los pontífices de la crítica circulante, estudios, ensayos y elogios, los mismos que serán publicados y reproducidos, a paga secreta siempre, en cien periódicos y revistas francesas y extranjeras» (...) «Hoy los lectores son embaucados con mayor facilidad que en ninguna otra época y se dejan llevar ciegamente por lo que se dice y por lo que se dice ante sus ojos. ¿*Le Figaro* asegura todos los días que el señor Henri Bordeaux es un gran novelista? Sin duda el señor Bordeaux debe ser un gran novelista...» Este último párrafo desliza, además, una alusión al rol de la prensa en este tráfico de opiniones y podría remitir a lo que Vallejo entendía debía ser su propia actuación como periodista.

Citaremos a continuación dos párrafos en los que apreciamos la forma en que Vallejo expresaba su juicio crítico; el primero, contenido también en «El pájaro azul», la segunda crónica enviada desde Europa, revela un lenguaje muy próximo al de *Trilce,* por el tono y la libertad semántica, y el segundo —de «Salón de otoño»— refleja la capacidad de síntesis que aplicaba, la misma que no sólo involucraba el tema específico que trataba sino otros que se relacionaran con éste y, por ende, la cultura de su tiempo en general. «Desde luego ante tan fantástica "mise en scène", ante tal derroche de sensualismo epidérmico, montando emociones en las tablas, mis nervios se encabritan, se desorbitan, y una sensación de insólita burdez los asalta, aserrándolos a grandes molares. ¿Por qué se nos maltrata así, enterrando el color en nuestra piel hasta el pomo del vocablo? ¿Por qué el infierno, hecho sietes como espadas en los siete satanes de la retina? ¿Por qué se nos aporrea así la sensibilidad? ¿Por qué se nos grita y se nos da de piedras en el alma?...». «Humanismo celular, desnudez, campo, colores suaves y sin brillo, naturalezas muertas que, al revés de las de Chardin, no hablan al apetito sino al corazón; pocos retratos, amor al tema del vigor orgánico, algunos motivos ultracientificistas, como el de la telegrafía sin hilos de Crotti. Pero, sobre todo, el imperio del absurdo y la influencia de Picasso».

Acerca de su generación literaria, César Vallejo escribe para *El Norte* dos artículos complementarios, «Literatura peruana. La última generación» y «Los escritores jóvenes del Perú», y en notas como la que le dedica al ensayista «Francisco García Calderón» se refiere a ella de soslayo. La primera de estas crónicas es una reseña completa de la situación de la literatura peruana tal como la veía Vallejo alrededor del año 1923, y sus características la configuran, incluso, como una presentación. Hay en ella todos los elementos que deben reunirse en una presentación oficial, pero expuestos con brevedad: señalar que pasó la vigencia de la generación anterior, aunque sin afán iconoclasta, marcar el año de iniciación de la nueva, revelar su formación a través de lecturas, dar un rasgo que la caracterice, definir sus principios y sus actividades, designar un líder y pasar revista a las figuras más importantes en cada género. Todas estas condiciones están contenidas en la crónica que mencionamos y a cada integrante de la agrupación Vallejo le dedica frases concisas que lo configuran como persona y como intelectual. La segunda de las crónicas, escrita ya en 1925, es en realidad una ampliación de uno de los aparta-

dos de la anterior, el que trata sobre los ensayistas de su generación, género al cual Vallejo le da especial importancia si juzgamos por la afirmación con la que inicia el artículo: «La generación literaria del Perú que ha surgido desde 1916 se caracteriza por sus grandes disposiciones para las especulaciones filosóficas», y luego se refiere a los trabajos de Federico More, Antenor Orrego y José Carlos Mariátegui, fundamentalmente; Orrego había sido su compañero en el grupo trujillano, y Mariátegui, a quien había conocido en Lima y quien se había expresado favorablemente de sus poemarios, lo tipificaría a su vez como un importantísimo poeta de su generación. En relación a este último, Vallejo anuncia, en cierta forma, la trascendencia del pensamiento mariateguista: «Mariátegui no predica solamente para el Perú o América, sino para la humanidad. Sus conferencias se dirigen, en las personas de los obreros y estudiantes de Lima, a los estudiantes y obreros del mundo». A partir de 1926, Vallejo colaboraría en *Amauta,* la revista que dirigió Mariátegui.

En la entrevista y semblanza titulada «Francisco García Calderón», Vallejo no lleva a cabo una exposición sobre su generación pero, al registrar la conversación que mantuvo con este ensayista, expresa sutilmente, casi con silencios, su desacuerdo con García Calderón, que al hablar de la nueva generación menciona la suya (anterior a la de Vallejo), y su inclinación hacia sus propios compañeros no mencionados. Para comprender mejor el recurso que utiliza nuestro autor debemos citar un párrafo más arriba: «Lamenta el influjo nocivo de la política en las jornadas juveniles. (Yo medito en silencio. Reflexiono. El influjo nocivo de la política. Vuelvo a reflexionar. Sí. Está bien.)

—Usted hace falta en el Perú para dar camino y unión a las patrullas jóvenes que vienen empujando heroicamente su globo de idealismo.

Nombres universitarios del Perú suenan, forman y se esfuman. Deustúa, Villarán, Riva Agüero, Belaúnde —(Otra vez medito en silencio. Sí. Está bien)». No deja de esconderse algo de duda y de queja en estos silencios.

Dos puntos hay que destacar en «Literatura peruana. La última generación»: la preeminencia de la figura de Abraham Valdelomar (1888-1919) y los principios que distinguen a los miembros de su generación. Valdelomar es señalado como líder por su aliento impulsor de reformas literarias y porque debido a su obra, a su actitud vital y a su muerte temprana se erigió como modelo de los escritores que empezaban. Su importancia y la de la revista que fundó, en la que escribieron muchos de los que Vallejo menciona, son los factores esenciales para determinar el año 1916 como el del surgimiento de la generación. En ese año, Valdelomar sacó a la luz la revista *Colónida.*

En cuanto a los principios que distinguen a la generación, ellos reeditan las características que Vallejo proponía como ideales en un artista, y que hemos mencionado anteriormente. «Los nuevos escritores que aparecen fomentan su ímpetu creador en una austera y profunda dignidad artística. Vienen celosos de su rol de infinito, y llenos de una pura y elevada comprensión estética, muestran el pulso desnudo al aire, contraen su compromiso de vida y de labor con el ambiente, piden espacio y respeto para su pluma...».

Los comentarios de Vallejo sobre la literatura de su época no se limitan a la que se producía en el Perú, ni en los artículos de *El Norte* ni en los de otras publicaciones.

Con frecuencia se refirió a escritores latinoamericanos y franceses, expresando respecto a ellos su posición crítica; pero la nueva generación americana no propicia en él el entusiasmo que le causa su generación peruana e, incluso, la critica acremente en un artículo famoso, publicado en *Variedades* en 1927, «Contra el secreto profesional».

La política y el arte

Finalmente, y para redondear las ideas de Vallejo respecto al arte y al trabajo artístico, nos referiremos a un artículo de 1926, en el que el escritor define las relaciones entre la política y el arte, «El caso Víctor Hugo». Sabemos que en la escritura vallejiana el capítulo de la política tiene importancia por sí mismo, sobre todo más adelante cuando su compromiso en este sentido se define aún más, pero no intentamos aquí introducir su pensamiento político sino solamente considerar esta primigenia separación que lleva a cabo entre los dos ejercicios.

El artículo, utilizando la figura de Víctor Hugo, separa las facetas de literato o de poeta y la de político. Debemos recordar aquí las ideas vallejianas sobre la actitud del escritor y su contacto con la fama, y destacar algunas anotaciones sobre el afán de notoriedad del escritor francés. En líneas generales, nuestro autor afirma que la fama literaria de Hugo se debe a su figuración política y no al valor intrínseco de su obra («Víctor Hugo poeta debe mucho, todo, a Víctor Hugo diputado») y que al evolucionar las ideas su obra cae en desgracia. Entonces, el cronista y crítico procede a definir la escritura de Víctor Hugo y, a partir de ella, diferencia la condición de poeta y la de político: «...la obra de Víctor Hugo, en su esencia, es la de un ideólogo político y no la de un poeta. Hugo utiliza la literatura solamente para adoctrinar por la tercera república. Su literatura es didáctica. De cada verso suyo se puede extraer una moraleja. Concebía una idea o tema político y lo vestía de literatura. (...) En todos sus poemas, novelas y dramas está patente alguna doctrina social, económica o religiosa. Y esto, por desgracia, todo puede ser menos arte. (...) Lo que no se puede tolerar es que se mistifiquen las cosas. Menester es distinguir al poeta del político. El poeta es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros, los políticos, quienes han de exponer e interpretar este verbo universal y caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, ante las multitudes. Tal es la diferencia entre el poeta y el político».

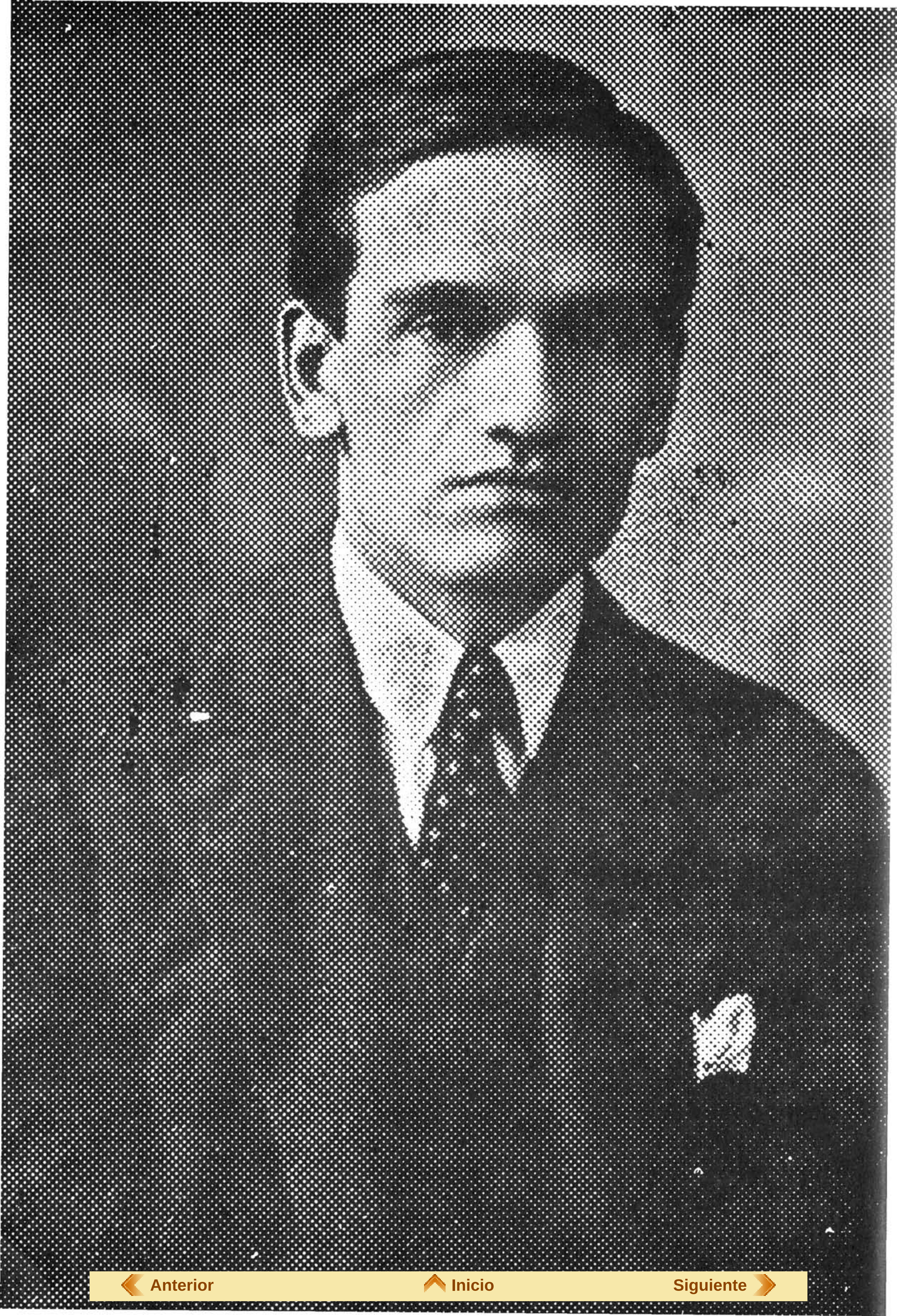
En estos artículos publicados en *El Norte,* durante su primera época como periodista, Vallejo ha desperdigado no sólo sus concepciones sobre el arte sino sus vivencias de él, las mismas que animan su obra literaria. Como periodista, excede la simple función de informar, de traducir los sucesos exteriores a él, y pone en juego la amplia gama de su pensamiento, involucra sus ideas y sus creencias, involucra hasta sus vísceras cuando algún acontecimiento lo indigna; es, más bien, un escritor que ingresa al periodismo con una visión del mundo ya formada, la cual sale a flote constantemente. El periodismo de Vallejo es de opinión, es polémico, es creativo como su obra literaria, innovador como ella (aunque no a iguales niveles) de dos maneras: en lo formal, en artículos en

que despliega su estilo más personal, y en el pensamiento, profundamente conectado al nivel de los ideales. Aunque inserto en un artículo acerca de la dignidad del escritor («La miseria de Leon Bloy»), el siguiente fragmento permite una aproximación al compromiso periodístico de Vallejo: «El deber de la prensa, de éste y del otro lado del mar, está en contrarrestar esa sórdida ofensiva de la farsa y del latrocinio...»

Ana María Gazzolo



APROXIMACIONES



Aniversario

I

La poesía de César Vallejo parte siempre de algo físico —lugares y tiempos concretos; a menudo, de circunstancias corpóreas, casi intestinales. Desde allí arranca, con su complejidad psicológica, emocional e intelectual y con sus poderes imaginativos y expresivos, hasta alcanzar visiones especulativas y trascendentes.

Desde los comienzos, su percepción de la pobreza ambiente y de la miseria espiritual le hicieron un poeta agónico. En sus versos más tempranos la vida era para él un viaje que desde el no-ser en el limbo del Espíritu, y a través de un desierto de inmerecidos sufrimientos y un sentimiento de culpa por crímenes desconocidos, va hacia el misterioso, silencioso, oscuro «más lejos de lo lejos» de la tumba, [1] hacia ese gran Cero del último receptáculo de nuestra mortalidad (64). Así, el hombre cae desde el no-ser a este mundo absurdo e imposible, a esta vida que es una «vasta orquesta de Esfinges / que arrojan al Vacío su marcha funeral,» (107), y nuestra última realidad es un misterio. Todo ello decretado para nosotros por un Dios que ha abandonado a su creación, que parece tanto un *deus otiosus* como un *deus absconditus* a quien, a su vez, la razón humana ha asesinado: «El Pensamiento, el gran General [en contradistinción del alma, que aspira a lo divino] se ciñó / de una lanza deicida» (105). Como en Nietzsche, pues, Dios ha muerto; pero en Vallejo, paradójicamente, no ha muerto del todo porque, a veces:

> Esperanza plañe entre algodones
> Cristiano espero...
> Y Dios sobresaltado nos oprime
> el pulso, grave, mudo,
> y como padre a su pequeña,
>   apenas,
> pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
> y entre sus dedos toma a la esperanza. (173)

Ontológicamente, pues, Vallejo fluctuaba entre un sí y un no, entre el no-ser y la vida, entre la eternidad y el gran Cero; pero no sin registrar un quizás, un destello de esperanza de poder trascender su propio yo sufriente.

A tal posición debió llevarle un íntimo, instintivo sentimiento de compasión, de caridad, raíz de su manera de ser y de sentir. Hasta en los momentos más duros de pobreza, de dolor, de personal angustia Vallejo extendió su compasión a sus hermanos en sufrimiento: «Se quisiera... / dar pedacitos de pan fresco a todos / ... / y pienso que, si no hubiera nacido / otro pobre tomara este café!» (110).

En sus libros tempranos, *Los Heraldos Negros* (1918) y *Trilce* (1922), el sentimiento

[1] *César Vallejo,* Obra poética completa, *edición con facsímiles (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968), p. 63. En lo sucesivo cito los versos de Vallejo por esta edición. La referencia de página va al final de la cita, entre paréntesis, en el texto. Si procede de facsímil tanto como de impreso indico las dos páginas de su origen.*

de orfandad, de desolación —si bien atemperado por su caridad, su amor por los otros— es con todo muy personal, una frustración individual. Después, durante varios años en que apenas si publicó poesía, Vallejo buscó por otros caminos una resolución al dolor de vivir, un sentido a la vida; busca que le llevó a adherirse a doctrinas que le ofrecían la esperanza de poseer una solución para las causas del común sufrir en esta tierra. En su obra en prosa y en su conmovedor epistolario pueden trazarse las vías por las que Vallejo alcanzó su nueva visión de la sociedad, del hombre y de su último destino. «El pesimismo y la desesperación —escribió en 1930— deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellas agiten y fecunden el espíritu deben desenvolverse en afirmaciones constructivas. De otra manera no pasan de ser gérmenes patológicos condenados a devorarse a sí mismos.» [2] Y así es como al estallar la guerra en España en mil novecientos treinta y seis pudo ver en ella el dolor y la muerte sí, pero ahora como semillas de una nueva esperanza:

> ¿Batallas? ¡No! ¡Pasiones! Y pasiones precedidas
> de dolores con rejas de esperanzas,
> de dolores de pueblos con esperanzas de hombres! (438/39).

II

> ...hendida estaba España ... expuesta a la rapiña y a pérfidos asaltos, destinada a sufrir por largo tiempo indecible angustia, como cordero acorralado por los lobos que corre acá y allá, tratando de esquivar sus lacerantes colmillos, hasta que es despedazado y sucumbe...

Qué exacta, pensaría uno, esta descripción de la España de la guerra del treinta y seis, civil e internacional a la vez; pero esas líneas no proceden de la pluma de un escritor contemporáneo. Escritas seiscientos años ha por Francisco Petrarca en su poema épico latino *Africa* (I, vv. 96-102), se refieren a la suerte de la Península durante la segunda guerra púnica, de fines del siglo III antes de Cristo. Triste destino el de un país que desde la *Geografía* de Estrabón hasta los relatos «españoles» de Hemingway puede ser tipificado en la literatura universal por la sangrienta inmolación de sus hijos, por el sacrificio de su muerte, esa «muerte española, más ácida y aguda que otras muertes.» [3] Pobre país desgarrado desde las guerras sertorianas, con demasiados Villalares y Villaviciosas y Luchanas.

El año treinta y seis, de esos «dolores de pueblos con esperanzas de hombres,» que sentía Vallejo, participaron tanto escritores de todos los ámbitos de lengua española, como los de otras tradiciones, porque todos percibieron que en España se jugaba —como poco más tarde en campos extranjeros— el destino del hombre. No temieron que sus convicciones fueran una embaucadora ilusión y, como los viejos campeones, pusieron la vida por su ley al tablero. [4] No hubo de asombrar que los poetas de His-

[2] *César Vallejo, «Autopsia del superrealismo»,* Variedades, *Lima, 26 marzo 1930. Artículo aparecido también en* Nosotros, *Buenos Aires, marzo 1930 y* Amauta, *Lima, abril-mayo 1930.*

[3] *Pablo Neruda,* Obras completas, *3ª ed. (Buenos Aires: Losada, 1967), I, p. 281.*

[4] *Recordemos a Fox, Caudwell o Cornford, entre otros, caídos en campos españoles.*

panoamérica, cercanos a España por lengua y por cultura, se sintieran comprometidos en las luchas del pueblo español. Muy joven entonces, Octavio Paz dijo en México y 1938, al referirse a la poesía de la guerra española: «Ninguna voz más fiel, honda y alta, para un pueblo, que la de sus poetas. Los pueblos sordos a la poesía (o, lo que ès lo mismo, los hombres sordos a su pueblo, a la vida) están destinados a la miseria, a la ceguera: a la ceguera del espíritu, que es siempre ceguera de la injusticia».[5] Ni sordo, ni ciego, ni mudo fue el peruano César Vallejo en los años de la guerra. Su voz se levantó por los sufrimientos, las muertes y las esperanzas de España, que fueron también las suyas.

La esperanza, sobre todo; la esperanza de llegar a ver un tiempo en que todos los hombres pudieran amarse los unos a los otros, cuando todos pudieran saciar su hambre y su sed. Para este fin era la lucha:

> pelear por todos y pelear
> para que el individuo sea un hombre,
> para que los señores sean hombres,
> para que todo el mundo sea un hombre... (447/48)

Para ello valía la pena jugar la vida porque en esa muerte ya Vallejo no encontraba el gran cero sino, al contrario, la inmortalidad. A los que cayeran en la causa de la esperanza el poeta podía augurarles:

> ¡Se amarán todos los hombres
> y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
> y beberán en nombre
> de vuestras gargantas infaustas!
> ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
> ¡Sólo la muerte morirá! (442/43)

Estos muertos no estarán completamente muertos, serán «los muertos inmortales», los que «acabaron, en fin, de ser mortales» (451). La imagen de estos muertos como semilla de vida, como supervivientes en la vida de sus compañeros y de su causa, es obsesiva en los poetas de la guerra del treinta y seis. Como en Vallejo la encontramos en Neruda, por ejemplo, «de tantos cuerpos una vida invisible / se levanta»,[6] o en Alberti, «Siembra de cuerpos jóvenes... / ... / semilla de los surcos que la tierra os abriera».[7] Vallejo, como ellos, creía que de todas estas semillas una nueva vida surgiría, una vida nueva y mejor. Todos eran poetas de una nueva, germinante España: «¡Que nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra» (446/47).

Vallejo había resuelto así, en términos nuevos en su poesía, la ecuación metafísica del destino del hombre. En su obra de esos años, publicada póstumamente en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), el sufrimiento y la muerte son aceptados porque en ellos ya no percibe un mero camino a la nada, al Cero, sino un devenir. Para alcanzar la humanización del individuo, humanización que para Vallejo implicaba hermandad, puro amor, valía la pena hacer el sacrificio de la vida propia, ofrecerse a la muerte física individual porque al morir así uno no moría, la vida de uno era transmitida a los que quedaban:

[5] *Octavio Paz,* Voces de España *(México, 1938), p. 9.*

[6] *Neruda,* Obras completas, *cit., I, p. 277.*

[7] *Rafael Alberti,* Poesía *(Buenos Aires: Losada, 1940), p. 291.*

Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento. (266/67)

Nótese que no es el aliento del muriente que entra en la boca de los vivos, como hubiera requerido la tradición clásica en la que hijos y descendientes recogen la exhalación del espíritu del difunto. Aquí, al contrario, es la boca —el cuerpo— del muerto lo que, en una especie de Eucaristía, entra en nuestro aliento, es decir, en nuestra vida, en nuestra Psyché, en nuestra alma. Muerto y vivos se hacen uno, en esa absoluta unidad, «en la doncella plenitud del 1» (111), que anteriormente le había parecido a Vallejo una mera sombra, una ficción. Ahora, la múltiple unidad (si tal antinomia es permisible) se incorpora, se hace cuerpo, existe no en un paraíso perdido o futuro sino en un paraíso hecho posible en esta tierra si la causa popular vence, un reino no de los cielos sino de este mundo. En tal muerte, los muertos sobreviven, inmortales, no con la inmortalidad clásica (en el recuerdo de una muerte serena y ejemplar), no con la inmortalidad feudal (el recuerdo del nombre, la fama y los hechos del héroe), no con la inmortalidad cristiana (inmortalidad del alma individual, con su eterno premio o castigo en el cielo o el infierno). La inmortalidad ahora percibida por Vallejo reside en la supervivencia de nuestro verdadero ser, en la supervivencia de nuestra causa, de nuestro ideal, en la vida real, en los otros seres vivientes que participan en la causa común o que heredarán sus frutos. Vale esto decir que Vallejo justifica finalmente la vida y la muerte no en una negación sino en una afirmación de un algo que sobrevive fuera de cada hombre individual que lo hubiera internalizado, un algo que trasciende su identidad personal, su propia individualidad.

Esta inmortalidad va involucrada no en el individuo sino en la perpetua, inextinguible corriente de la vida humana. Es un concepto dinámico de la inmortalidad y un justiprecio optimista de la vida, que ya no es para Vallejo un valle de lágrimas sino el escenario de esfuerzos positivos e históricos. Tal como lo había descubierto por mil novecientos treinta, ni pesimismo ni desesperación sino afirmaciones que agitan y fecundan el espíritu. Su novedad respecto al supuesto usual feroz individualismo hispánico reside en el altruismo de que está imbuida esta idea. Y, cosa rara, tal concepto tan ligado al bien de la especie y al reino de este mundo hizo que, en su mismo trascender el yo, reconciliara a Vallejo con Dios. Si cada hombre funciona como un Cristo, como un Redentor, Vallejo podía repetir, ahora sin blasfemia, lo que en sus primeros días había escrito blasfemando cuando afirmaba del hombre, «el Dios es él!» (122). El hombre ahora es el Dios humanado.

III

Tengo para mí que en la base de cada una de las jornadas de la poesía metafísica de Vallejo se encuentra el simple hecho de que era un hombre bueno. Su bondad y su compasión le hicieron primero rebelarse contra la inútil crueldad de los inmerecidos sufrimientos del hombre. Su bondad y su compasión le hicieron luego adherirse a doctrinas en las que pensó encontrar la esperanza de una vida justa y feliz aquí en la tierra, para él y para todos los hombres. Su bondad y su compasión le hicieron al cabo ofrecerse en sus últimos poemas, altruística, cristológicamente, como un sacrificio por amor

del hombre. Había para entonces superado las limitaciones de su identidad personal en aras del puro amor que había deseado toda su vida, en una unidad con el Espíritu, el Principio, Brahma, Dios, la última realidad, con la finalidad trascendente trascendida.

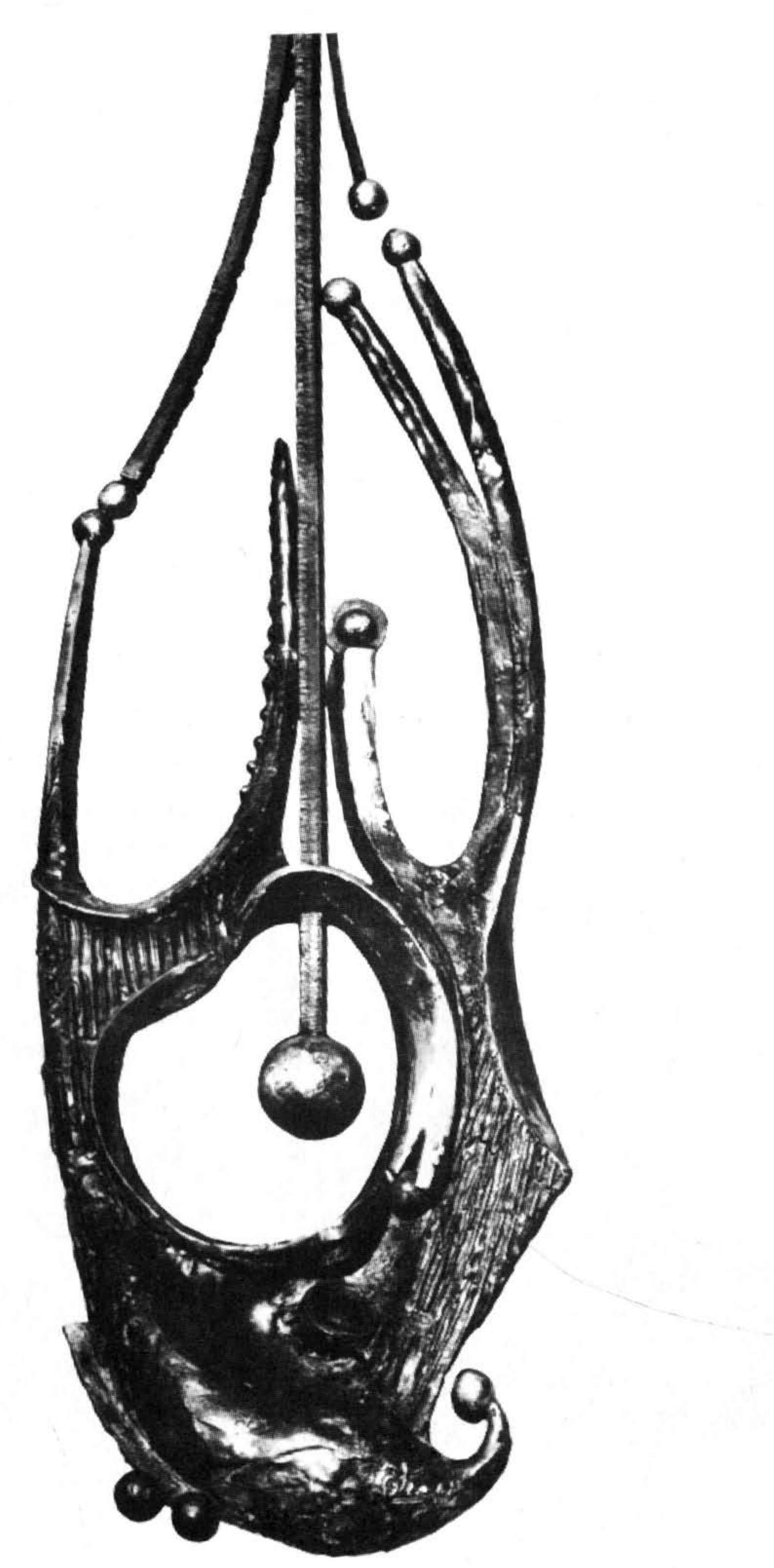
César Vallejo murió en París el Viernes Santo, 15 de abril de 1938, hace ahora cincuenta años. Sus últimas palabras fueron: «Me voy a España».[8] No fue así muy distinto del muerto de su poema que, rodeado e implorado por todos los vivos, emocionado, «incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...» (472/73). Así también, César Vallejo está en nosotros, en su poesía, ahora y mañana, en su por fin posible inmortalidad.

Luis Monguió



Alfonso de Silva y su esposa, con César Vallejo

[8] *Juan Larrea, «15 de abril. Memoria de César Vallejo»,* España peregrina, *México, I, 3 (1940), p. 121.*



Homenaje al poeta César Vallejo (Obra en bronce, de Oteiro Besteiro)

El culpable

La obra poética de César Vallejo [1] se inicia en el momento mismo en que el poeta constata la ruptura de la comunidad con Dios: esos «golpes sangrientos» (271) que sellan la expulsión del Paraíso —de la unidad, diría Vallejo— y empujan a la criatura hacia el tiempo, hacia el trabajo, hacia esa progresión numérica que, como el dinero, «acaba por ser todos los guarismos, / la vida entera.» (473) No es el dolor ni la muerte los que dan inicio al poema, sino la pérdida de la fe en el amor que alguna vez pudo redimirlos; toma de conciencia que, por supuesto, coincide con la aparición del dolor y la muerte. Los golpes son, entonces, «las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema» (271); y el destino, lo fatal, el dolor y la muerte, vuelven a imponerse sobre la «fe adorable», sobre el amor caído. La perplejidad, la incredulidad de la criatura herida, está magníficamente plasmada en este poema inicial de *Los heraldos negros:* «Y el hombre... ¡Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; / vuelve los ojos locos, y todo lo vivido / se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.» (271) Al margen de su plasticidad, tal vez lo mejor del poema es la ambigüedad con que el poeta logra condensar en un solo trazo la inocencia y la culpabilidad de la criatura castigada (ambigüedad que será una característica de su obra entera): es inocente ante lo desmesurado del castigo, pero culpable en cuanto cómplice de una sociedad condenable. En efecto, la imposibilidad de recibir coincide con la incapacidad de dar: los golpes no son sólo «las caídas hondas de los Cristos del alma», sino también «las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.» (271) El poema «El pan nuestro» (330) recoge esta misma imagen, la del corazón como un horno de pan, pero ya claramente teñida por la culpabilidad de un deber de amor no cumplido: «Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro (...) // ... es tan triste, / quisiera yo tocar todas las puertas, / y suplicar a no sé quién, perdón, / y hacerle pedacitos de pan fresco / aquí, ¡en el horno de mi corazón...!» Es como si dijéramos que el hambre de ser obliga a la criatura a transformarse en alimento de sus semejantes como única promesa de llegar a ser.

El golpe, pues, es la constatación de que el amor, el verbo encarnado o Cristo, ya no cura ni alimenta sino que, ausente, desampara. La pérdida del poder redentor del amor se traduce en una imposibilidad verbal de transmutar el dolor; de allí el tremendismo, la belleza convulsa de esas primeras páginas. En otro de sus poemas Vallejo describirá minuciosamente el efecto letal de esta caída, dirá entonces: «Ignoro lo que será del enfermo esta mujer, que le besa y no puede sanarle con el beso, le mira y no puede sanarle con los ojos, le habla y no puede sanarle con el verbo. ¿Es su madre? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es su amada? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es su her-

[1] *La cifra entre paréntesis, después de las citas, corresponde a la numeración de página de la* Poesía Completa *de César Vallejo, edición al cuidado de Juan Larrea, Barral Editores, Barcelona, 1978.*

mana? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? ¿Es, simplemente, una mujer? ¿Y cómo, pues, no puede sanarle? Porque esta mujer le ha besado, le ha mirado, le ha hablado y hasta le ha cubierto mejor el cuello al enfermo y ¡cosa verdaderamente asombrosa! no le ha sanado.» (549)

¿Cuál es la consecuencia de esta caída en el tiempo? Con respecto al verbo, el verbo creador deja de ser tal para ser meramente palabra, o sea que ya no sirve para alimentar o curar sino sólo para comprender; y con respecto a la criatura, ésta se escinde en carne y espíritu. El fantasma de la animalidad, de un espíritu que padece cruelmente lo orgánico, transita de un extremo al otro la obra de Vallejo —esa «alma que sufrió de ser su cuerpo» (664)—; y el pobre hombre del cual se apiada el poeta en su primera página, llegará a ser en las últimas un «¡Pobre mono!...» (665)

La búsqueda de su humanidad perdida y la reconquista del poder creador para la palabra poética serán, entonces, los dos objetivos principales de su obra de poeta. Las dificultades de esta empresa no se le escapan a Vallejo, y el conflicto se plantea como una polaridad irresoluble: leemos en «Los anillos fatigados», «Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse, / y hay ganas de morir, combatiendo por dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse.» (344) Este «morir», que en un principio es la configuración poética de la muerte necesaria para purificar la vida culpable —transmutación de lo malo que se operaría mediante la alquimia verbal—, la trasladará finalmente Vallejo a su propia persona como única posibilidad de recobrar su humanidad. Pero el poeta de *Los heraldos negros,* pese a su fatalismo, tiene fuerza para gritarle a su palabra la magnitud de su tarea: «Hay tendida hacia el fondo de los seres, / un eje ultranervioso, honda plomada. / ¡La hebra del destino! / Amor desviará tal ley de vida, / hacia la voz del Hombre; / y nos dará la libertad suprema / en transubstanciación azul, virtuosa, / contra lo ciego y lo fatal. // ¡Qué en cada cifra lata, / recluso en albas frágiles, / el Jesús aún mejor de otra gran Yema!» (335) Lo que el poema anuncia es la segunda venida de Cristo, sólo que este nuevo advenimiento del Amor (de la unidad: «otra gran Yema») encarnará en «la voz del Hombre», es decir, en la creación poética: palabra total que —por amor— llegará a ser una analogía de Cristo. Esto en cuanto al espíritu, y en cuanto al cuerpo una nueva pasión que ya no se consumará sobre el madero, sino sobre la carne de la mujer: «Tus brazos dan la sed de lo infinito, / con sus castas hespérides de luz, / cual dos blancos caminos redentores / dos arranques murientes de una cruz. / (...) / ¡Tus pies son las dos lágrimas / que al bajar del Espíritu ahogué, / un Domingo de Ramos que entré al Mundo, / ya lejos para siempre de Belén!» (276)

La ruptura de la comunidad con Dios, la expulsión del Edén, coincide con la aparición de la conciencia, esto es, con la distinción del yo, con la individuación. Pero hay un momento intermedio en el cual el yo no es aún consciente y donde la identidad está constituida no sólo por la propia persona del hijo, sino también por otras dos: el padre y la madre. Este momento que media entre la comunidad con Dios y la sociedad de los hombres, que es la infancia y la vida familiar, será la clave (la llave habría que decir, porque ya veremos cómo la madre es la «Amorosa llavera de innumerables llaves» [437]) con la cual Vallejo tratará de abrir la cárcel en la cual se le ha convertido la vida sin amor. La familia llegará a ser, en su mundo imaginativo, el equivalente de

una trinidad donde la madre inspiradora ocupará el sitial del Espíritu Santo. No obstante, no hay que exagerar la valoración de la infancia para comprender la obra de Vallejo, él sabe como ninguno que ese momento es ya un momento caído y que es en la infancia misma donde se consuma la expulsión del Edén. Dice en uno de sus poemas en prosa: «¡Qué diestra de subprefecto, la diestra del padrE, revelando, el hombre, las falanjas filiales del niño! Podía así otorgarle la ventura que el hombre deseara más tarde. Sin embargo: / —Y mañana, a la escuela, —disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos. / —Y tal, la ley, la causa de la ley. Y tal también la vida. / Mamá debió llorar, gimiendo apenas la madre. Ya nadie quiso comer. En los labios del padre cupo, para salir rompiéndose, una fina cuchara que conozco. En las fraternas bocas, la absorta amargura del hijo, quedó atravesada.» (555)

El pecado original, el haber *comido* del árbol del conocimiento, simbólicamente aludido como condena del hijo con ese «Y mañana, a la escuela», consuma la caída en el tiempo. Es notable, asimismo, cómo el poeta logra captar en este poema el trágico momento de la individuación: la madre no es sólo madre, es también, y sobre todo, la mujer del padre; de allí que ella quisiera haber llorado, pero que en realidad apenas gimiera. El padre impone su voluntad al apropiarse de la mujer, esa «fina cuchara que conozco» (la cuchara simboliza a la mujer en varios poemas, sirvan de ejemplo «mi cucharita amada» [675] y «cuchara muerta viva, ella y sus símbolos» [734] y obliga al hijo a obedecer la ley de la sociedad de los hombres. ¿Cuál es tal ley? Precisamente lo contrario del amor del hijo: que renuncie a la madre y alimente, solo, su propia voluntad de poder.

Ante la imposibilidad de cumplir el mandato se produce una fractura en el ser del hijo, una fractura que corresponde a la sexualidad de los padres; una voluntad masculina engendrada por el padre opuesta a la sensibilidad femenina engendrada por la madre: «¡Hembra se continúa el macho, a raíz / de probables senos!» (459), «Y hembra es el alma mía.» (428) Esta polaridad masculino-femenino dentro de su propia identidad es equivalente a la polaridad bien-mal que ha desencadenado la pérdida del amor (de la unidad) en todo lo existente. Tal es la crisis espiritual de César Vallejo cuando concluye su primer libro. *Trilce,* escrito inmediatamente después y coincidiendo su gestación con la reclusión del poeta en la cárcel por casi cuatro meses, es el intento más coherente e impetuoso de Vallejo por solucionar el conflicto suscitado por la pérdida de la unidad amorosa que es la comunidad con Dios.

Trilce es un libro que se puede calificar, sin temor a ser exagerado, de heroico. Ya desde su primer poema la contradicción se plantea de la manera más audaz: el poeta se dispone a escribir pero alguien que está defecando le impide concentrarse. «Quién hace tánta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando. / / Un poco más de consideración...» (419) Gran parte de los poemas de *Trilce* siguen esta línea, la de la unidad buscada a través de la penetración visionaria del verbo en lo orgánico, sobre todo los poemas eróticos. El poeta se acerca al instante pero no para eternizarlo bellamente en una pseudounidad, sino para hendirlo, para que se produzca el parto de la eternidad: «Y sí así diéramos las narices / en el absurdo, / nos cubriremos con el oro de no tener nada, / y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche, hermana / de esta ala huérfana del día, / que a fuerza de ser una ya no es ala.» (470) La principal

vía de acceso al instante, por no decir la única, es el sexo femenino, la «Mujer que, sin pensar en nada más allá, / suelta el mirlo y se pone a conversarnos / sus palabras tiernas / como lancinantes lechugas recién cortadas.» (457) Pero al principio dijimos que el cuerpo de la mujer es para Vallejo una cruz: efectivamente, no habría polaridad si el espíritu no rechazara como a su contrario a lo orgánico. Muchos poemas trasuntan este rechazo de «aquel punto tan espantablemente conocido» (487), especialmente el LX de *Trilce:* «esta horrible sutura / del placer que nos engendra sin querer, / y el placer que nos DestieRRa!» (488) Más adelante la mujer llegará a ser la muerte misma: «Me gusta la vida enormemente / pero, desde luego, con mi muerte querida...» (586), «Tal es la muerte, con su audaz marido» (612). Novia, madre y muerte: «cucharita amada» (675), «muerta inmortal» (494) y «susto con tetas» (611).

Esta tensión constante entre atracción y rechazo, este hilo hiperestésico tendido entre su percepción y el cuerpo de la mujer, le permite a Vallejo acceder a una suerte de ascetismo carnal. La sensación no cede al halago de una apoteosis orgiástica, sino que tensada dolorosamente por la conciencia se transforma en otra vía de conocimiento. El sexo de la mujer («¡oh aguja de mis días / desgarrados!» [458]) deviene, entonces, el estrecho pasaje que conduce a otra dimensión del ser. «Pugnamos ensartarnos por un ojo de agua» (459) para hallar «para el hifalto poder, / entrada eternal» (427). Hifalto: que anda *a saltitos* como los gorriones. Uno de los poemas póstumos nos aclara aún más esta expresión, dice así: «Entre el dolor y el placer median tres criaturas, / de las cuales la una mira a un muro, / la segunda usa de ánimo triste / y la tercera avanza *de puntillas...*» (569) El «hifalto poder», puesta ya en claro su evidente acepción sexual, es la sensación cognoscitiva que avanza a través del sexo femenino buscando la «salida eternal». Esta salida eternal, ya lo mencionamos, es el acceso a una nueva dimensión del ser. El poema VIII de *Trilce* describe soberbiamente ese acceso, dándole Vallejo a su expresión una tenue coloración del mito del andrógino: «margen de espejo habrá / donde traspasaré mi propio frente / hasta perder el eco / y quedar con el frente hacia la espalda.» (427) Como si el tiempo fuera el reflejo de la eternidad, el poeta pugna por atravesar el límite donde ambos se tocan: el placer. «Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.» (506) Recordemos la *Segunda canción de baile* del *Zaratustra:* «todo placer quiere eternidad, / ¡Quiere profunda, profunda eternidad!»

Pero, indudablemente, faltó impecabilidad en la intención, faltó fe, ya que la transvaloración no se produjo, o, para decirlo con las propias palabras de Vallejo, faltó amor: «en aquellas paredes / endulzadas de marzo, / lloriquea, gusanea la arácnida acuarela / de la melancolía. // Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro / que faltó en ese sitio para donde / pensamos que vendría el gran espejo ausente. / Amor, éste es el cuadro que faltó.» (497) La melancolía surge al constatar el poeta que la inminencia de la ruptura de los límites temporales es sólo una forma más dolorosamente aguda de percibirlos: «Me acababa la vida ¿para qué? / Me acababa la vida, para alzarnos / sólo de espejo a espejo.» (497) Nunca más intentará Vallejo una aventura semejante, tan pura y tan osada. «Sacando lengua a las más mudas equis» (507), esto es, a las mujeres, su imaginación se vuelve hacia la casa paterna: «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto. / Acomodando estoy mis desengaños

y el rosado / de llaga de mis falsos trajines.» (494) ... Rosado de llaga: el sexo ha devenido una herida, el amor un vía crucis.

Si bien un fracaso en el orden de la experiencia personal (el poeta no pudo curarse de sus contradicciones, de su incurable hambre de unidad), *Trilce* es un triunfo poético deslumbrante. Sabiendo que nombrar es mutilar el ser de las cosas («¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE.» [420]. Sabiendo, digo, que nombrar es, precisamente, desencadenar la contradicción e, inevitablemente, arrojar sobre las partes desgarradas una valoración (buena la parte elegida, mala la desechada; bella la parte nombrada, fea la silenciada), Vallejo, que es un poeta, es decir, uno que nombra, se rehúsa a valorar una parte en desmedro de la otra, toma los opuestos y los amasa en una sola pasta. Se produce así la identificación de las antinomias: la superación de la ley. Este momento, que es el momento poético por excelencia, el poeta lo llama Absurdo: «Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer.» (504) Y efectivamente es así: es preciso suspender todas las valoraciones, «estar verde y contento y peligroso», para ver cómo «este exceso *(Trilce)* se / suda de dorado placer.»

Dijimos que la gestación de este libro coincidió con el encarcelamiento del poeta. No es la menos dolorosa de las paradojas de esta vida y esta obra tan contradictorias que el que se había impuesto a sí mismo la heroica tarea de superar la ley debiera padecerla en todo su rigor mientras realizaba aquella hazaña. Este hecho o, mejor dicho, el desamparo que trajo aparejado, introduce como a contracanto una voz distinta en *Trilce:* el conmovedor pedido de ayuda del yo que no encuentra para su «hifalto poder, entrada eternal» (427). Este pedido de auxilio se dirije al tú materno, y se dirije a él no sólo por la peculiar concepción de la identidad que tiene Vallejo, sino porque de la madre ha recibido el secreto, «la fórmula» para superar la ley: «Estoy cribando mis cariños más puros. / Estoy ejeando ¿no oyes jadear la sonda? / ¿no oyes tascar dianas? / estoy plasmando tu fórmula de amor / para todos los huecos de este suelo.» (494) Es a la luz de estos poemas de la orfandad que se comprende porqué *Trilce* es un fracaso en el terreno personal. Dice Vallejo: «Yo me busco / en mi propio designio que debió ser obra / mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.» (484) Es, precisamente, de esta constatación (de que su designio no es obra suya sino también de otro, o de otros, o de Dios) que surge su nueva concepción de la libertad; no se puede ser libre solo. Lo irreparable (el dolor padecido) y la culpa (el dolor infligido) asumen entonces la forma de un fantasma hambriento que se come sus días: «Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas, / cuando habráse quebrado el propio hogar...» (449), «... no hay / valor para servirse de estas aves. / ¡Ah! qué nos vamos a servir ya nada.» (471) El dilatado silencio poético —quince años— que va desde la finalización de *Trilce* a la redacción de su último grupo importante de poemas nos da una idea de todo lo que debió sufrir para llegar a sentir como propios el dolor y la culpa de los otros.

Quince años es mucho tiempo para quien se sentía morir en el tiempo, para quien preguntaba «por el eterno amor, / por el encuentro absoluto» (498). A este lapso vacío que media entre las dos plenitudes hueras de no haber nacido y de llegar a estar muerto, Vallejo lo llama tormento: «Forajido tormento, entra, sal...» (481). Este poema que

acabamos de citar, que es el LIV de *Trilce,* nos habla también de esa otra plenitud que a veces alcanza con su cuerpo y otras con su verbo: «A veces doyme contra todas las contras, / y por ratos soy el alto más negro de las ápices / en la fatalidad de la Armonía. / Entonces (...) hasta / el dolor dobla el pico en risa.» A veces, por ratos, dice Vallejo, él que era amante del «siempre, mucho siempre, siempre, siempre!» (587) El resto del tiempo, todo el tiempo, era el tormento: «Padezco / contando en maíces los años» (575), «¡cómo me duele el pelo al columbrar los siglos semanales!» (583), «dicha tan desgraciada de durar» (599). Una anotación hecha por Kafka en su diario puede ahorrarnos explicaciones innecesarias acerca del tormento, dice así: «Fracaso, imposibilidad de dormir, imposibilidad de despertar, imposibilidad de soportar la vida o, mejor, el transcurso de la vida. Los relojes no concuerdan, el reloj interno marcha en forma diabólica o demoníaca, por lo menos inhumana; el externo palpita conforme a la normalidad de su marcha discontinua.»

Sin embargo, dijimos que con el final de *Trilce* se produce un cambio de dirección en la obra de Vallejo: el impulso vertical hacia «la ilusión monarca» (438), esto es, hacia la unidad, hacia lo eterno, se desplaza, merced a una nueva concepción de la libertad, hacia el futuro histórico. El impulso imaginativo abandona en gran medida su objetivo natural-orgánico para perseguir ahora una meta histórica. Tres poemas de Vallejo sobre la esperanza nos ilustran sobre este giro de su pensamiento. Pero antes de ir a ellos, dejemos asentado que la esperanza es una virtud que se destaca siempre sobre un fondo de inhumanidad o, más precisamente, de naturaleza. La esperanza es siempre esperanza de darle un sentido a la naturaleza y, por ende, a la vida orgánica. Ya vimos que «a veces», «por ratos», «hasta / el dolor dobla el pico en risa», es el instante poético donde se lleva a cabo la transvaloración (dolor = risa), instante que nos da una idea de lo que podrá llegar a ser el hombre el día que se libere de la culpabilidad, pero Vallejo es un hombre «herido» (641) y, como tal, conducido del placer, por la culpa, al dolor. Es difícil llamar amor a ese instante creador de nuevos valores cuando uno se siente culpable (es decir, condenado por los viejos valores), ese instante que es, según el mismo Vallejo, «el alto más negro de las ápices / en la fatalidad de la Armonía»; él lo llama, según ya dijimos, Absurdo. Es unidad, sí, pero inhumana, antisocial. La esperanza será, entonces, esperanza de trasladar esta plenitud al espacio y al tiempo de los otros, a «la ciudad, hecha de lobos abrazados». (595)

El primer poema sobre la esperanza es el XIX de *Trilce.* Allí la esperanza es esperanza de alcanzar «el sin luz amor, el sin cielo, / lo más piedra, lo más nada...» (438) La esperanza es esperanza de un encuentro absoluto que libere al poeta de bien y mal, de cuerpo y alma, de toda contradicción. El segundo poema es uno de los poemas en prosa, el que lleva por título, precisamente, «Voy a hablar de la esperanza» (553): título irónico, amargo, para un texto que describe la desesperación como la condición misma de lo humano. Poema desolado escrito en uno de los momentos más duros de su vida: ese momento en el cual el poeta accedía otra vez a lo orgánico pero ya no a través de la vía regia de la sexualidad, sino a través del agujero negro de la enfermedad («es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado / y está bien y está mal haber mirado / de abajo para arriba mi organismo» (586) dirá en otro poema de la misma época). Y el tercer poema es el que empieza con el verso «Quisiera hoy ser feliz de buena ga-

na». Dice allí: «A las misericordias, camarada, / hombre mío en rechazo y observación, vecino / en cuyo cuello enorme sube y baja, / al natural, sin hilo, mi esperanza...» (588) Creo que, pese a la brevedad de las citas, se puede percibir el cambio de dirección del cual hablaba: el tú al cual se dirije el poeta ha virado de la nada hacia la historia, de la inhumanidad a los hombres, no sin antes pasar por la noche oscura de la pérdida total de sí mismo.

Ahora sí que resuena el verso que dice «doyme contra todas las contras», ya que este desplazamiento que ha operado esta nueva concepción de la libertad acentuará aún más las contradicciones. El verbo no sólo seguirá penetrando en lo orgánico, sino que lo orgánico, el propio cuerpo del poeta, dejará penetrar a través de esa herida abierta por la pérdida de la comunidad con Dios, esa herida que la enfermedad reactualiza, dejará penetrar, digo, el dolor del mundo: la voz del pueblo. Otra vez Vallejo, pese a estar afiliado a un partido, se rehusará, en tanto poeta, a tomar partido y amasará a los opuestos en una sola pasta: ese pan, esas «ricas hostias de tiempo» (442) que, a semejanza de su madre, entregará a los «mendigos» que son sus semejantes. Releamos los primeros versos del poema XXIII de *Trilce:* «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre. // Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente / mal plañidas, madre: tus mendigos. / Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto / y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario. // En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo, para / que ahora nos sobrasen cáscaras de relojes...» (442).

Tal vez la palabra que mejor caracterizaría su derrumbe, derrumbe que coincide con la más exacerbada exaltación lírica, sea *pathos:* el discurso roto, trizado, es el exacto reflejo de la afectividad traicionada, de la «sangre rehusada» (595). No hay manera de transfigurar el dolor, somos el dolor: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte». (678) El conocido primer verso de *Los heraldos negros,* «Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!», ya se inscribe dentro de este modo expresivo que, como todo modo artístico, no tiene nada de ingenuo, siendo, más bien, la ingenuidad emotiva su presa. Pero al ser el poeta mismo el héroe de su escritura, a medida que aumenta el patetismo (es decir, a medida que aumenta la presión del medio social en el cual trata infructuosamente el canto de insertarse) se va produciendo una brecha irónica dentro del propio yo del poeta: un desdoblamiento donde el yo que escucha hace observaciones sobre el lastimoso estado de ese paria que es el yo que canta. No es la menor de las cualidades de los poemas póstumos el que ambos personajes entren juntos a escena. El yo que escucha, soberbiamente condescendiente («Vamos a ver, hombre; / cuéntame lo que me pasa, / que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes» (681), vuelve moralmente ininteligible el *pathos* sollozante del yo que canta, al señalarle la inutilidad de su padecimiento.

«Otro poco de calma, camarada», el poema que acabamos de citar, explora algunas de las implicaciones fatales que se desprenden de la confrontación entre el yo consecuente con el deber y el yo que padece la limitación de la vida que supone esa consecuencia. La incapacidad subjetiva del segundo para conformarse a la verdad objetiva del primero forma cuerpo con el vicio de cualquier moralidad: por sí misma ella llama a su trasgresión como prueba de su carácter irrealizable, pero le niega realidad a las

manifestaciones vitales que están fuera de sus límites. «Un hombre pasa con un pan al hombro» (656) corrobora lo que acabamos de afirmar: las trece opciones morales en que consiste el poema no sólo vuelven superflua cualquier tipo de respuesta que no fuera la acción misma, sino a lo mejor de la obra del mismo Vallejo. El hecho de que estas trece opciones ritmadas (porque es evidente que se trata de prosa metrificada y no del ritmo oracular que emerge a partir de las coincidencias del patrón de sonido) constituyan un celebrado poema es, a mi entender, fruto de las angustias religiosas, sociales y morales del lector de la época. Este, como Vallejo (o, mejor dicho, como el yo moral de Vallejo), necesita martirizar la irresponsabilidad sensual (artística) de su conciencia planteándole dicotomías que la anulan, que la vuelven superflua. Es obvio que el poema podría continuarse hasta el límite mismo del sacrificio personal, pero siempre dentro de esa pasividad que desemboca una y otra vez en el silencio del espacio en blanco que media entre cada una de las opciones.

El error y lo inevitable, el permanente desajuste entre lo que sí hizo o se hace y lo que debería haberse hecho o hacerse, se separan en unos pocos poemas permitiendo el humor negro o la sombría ironía dogmática negadora de la infinitud imaginativa de la mente: pero al combinarse, al percibir el poeta que la mortalidad no es inherente a la naturaleza humana sino a la culpabilidad, a la falta de amor, dan comienzo a la tragedia, a ese ritual en el cual la víctima propiciatoria es el poeta mismo: ser y deber formar la cruz donde se lleva a cabo esta pasión.

Vallejo ahora, como su madre en el momento aquel en el que el padre impuso en la casa la ley, comenzará a dolerse y a gemir, a transmutar en piedad —por el sufrimiento— la voluntad del poder y a reestablecer así, en el seno de la sociedad humana, la comunidad con Dios. Para él mismo valen los versos que escribiera al voluntario de la República Española: «¡en qué frenética armonía / acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente / tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana / dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!» (723). Así lo vemos, en sus últimos poemas, odiándose con ternura, ayudándole «a matar al matador —cosa terrible—» (659), y alcanzar esa «frenética armonía» de su «caos teórico y práctico». Y es que lo natural se le revela hacia el final como una absoluta neutralidad donde la libertad humana se apasiona: «habrá bulla triunfal en los Vacíos / (...) verbos plurales, / jirones de tu ser...» le anunciaba ya a su padre en «Enereida» (356), una de las grandes profecías de *Los heraldos negros*.

Precisemos un poco esta nueva definición de lo natural como absoluta neutralidad que coincide con el descubrimiento de que para construir el amor es necesaria la alteridad, los otros, por enemigos que sean. En *Trilce* XXX, verbalizando la cima del anonadamiento erótico, Vallejo escribe: «Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo. // Lavaza de máxima ablución. / Calderas viajeras / que se chocan y salpican de fresca sombra / unánime, el color, la fracción, la dura vida, / la dura vida eterna. // No temamos. La muerte es así». (452) Esta muerte extática, esta «salida eternal», placentera, que se interpone entre el yo del amante y el tú de la amada, encuentra su contrapartida dolorosa en la enfermedad. Dice Vallejo en uno de sus últimos poemas: «Algo típicamente neutro, de inexorablemente neutro, interpónese entre el ladrón y su víctima. Esto, asimismo,

puede discernirse tratándose del cirujano y del paciente. Horrible medialuna, convexa y solar, cobija a unos y otros. Porque el objeto hurtado tiene también su peso indiferente, y el órgano intervenido, también su grasa triste». (677) Temamos, la vida es así. Y es frente a este espacio vacío que el verbo de Vallejo —«caliente, oyente, tierro, sol y luno» (622)— toma definitivamente partido; «un libro, yo lo vi sentidamente, / un libro, atrás un libro, arriba un libro / retoñó del cadáver ex abrupto». (744) ...Del cadáver de lo irreparable, del cadáver de lo mal vivido surge el poema donde el hombre, en su calidad de poeta, se crea nuevamente a sí mismo: «Quedóse el libro y nada más, que no hay / insectos en la tumba». (744)

Su palabra cobra entonces nueva vida al dejar penetrar en ella este vehemente impulso imaginativo. Ya no le basta decir: «Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimas / de memoria» (644), sino que agrega: «rómpete, pero en círculos; / fórmate, pero en columnas combas...» Esta sugerida forma verbal, elevada y circular como una cúpula, es el canto. Los significados que emanan de las palabras ya no se fugarán totalmente hacia la realidad política circundante, sino que con fuerza centrípeta confluirán desde ella hacia esa realidad sonora y visual que es la estructura imaginaria de la «unidad» vallejiana. «Enereida» (356), como ya dijimos, es un importante antecedente de esta concepción de la poesía donde asistimos a la exaltada conversión del tiempo en música: «es enero que canta, es tu amor / que resonando va en la Eternidad». El poema LXV de *Trilce* profundiza aún más esta expansión del canto que busca crear su propio universo: en él el impulso imaginativo adhiere al sueño de amor total de Vallejo («¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!» [332]) y el verbo comienza a construir su morada eterna en una arquitectura que es una analogía de la cúpula carnal del vientre materno: «Así, muerta inmortal. Así. / Bajo los dobles arcos de tu sangre (...) / Así, muerta inmortal. Entre la columnata de tus huesos...» (494) El poema ya no sólo ha dejado de estar definido por la temporalidad, sino que incluso ha colocado su origen más allá de los límites de la naturaleza. La palabra ya no sirve para comprender: cura y alimenta, crea otra vez. «Masa» (748), de *España, aparta de mí este cáliz,* es la cima de la espiritualidad vallejiana: tiempo y materia se encuentran ahora no afuera, sino en el interior de una mente que ejerce soberanamente sus poderes palingenésicos. Siendo un poema sin imágenes, es una total metáfora donde el amor revela su poder de re-creación. Por supuesto que esta revelación es de índole verbal —lo que la palabra cura es la palabra misma—, pero la visión del poeta es que en una sociedad libre esa palabra curará la carne.

«Masa» es el apocalipsis de César Vallejo, su mayor esfuerzo imaginativo por revelar el amor que habrá de manifestarse triunfante «al fin de la batalla» (748) de todos los tiempos; pero también, al mismo tiempo —y no podía ser de otra manera, ya que «al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo» (685)— nos reveló el abismo de esa cima: la horripilante muerte padecida de sus últimos poemas. En ellos el canto llano, sustantivo, y oracional de los poemas dedicados a España, cede paso a un frenético expresionismo. Es a esta modalidad expresiva, del más exasperado manierismo, que le debemos poemas tan extraordinarios como «Panteón» (647) —esa marcha fúnebre de una cualidad tímbrica única donde los adverbios resuenan como metales apagados que acompañan al cadáver, al cuerpo envarado de dolor, de mundo, de universo— y «La paz, la avispa, el taco, las vertientes» (632): un coro oracular de hue-

sos y calaveras que desciende solemnemente la tremenda escalinata de esta «cuesta infinita» (491); cinco estrofas compuestas de sustantivos, adjetivos, gerundios, adverbios y sustantivos neutros, que desembocan en el silencio cósmico, «en la gran boca que ha perdido el habla» (483), como si fueran las cinco caídas que el hombre deberá subir para hallar nuevamente *la paz,* que es la primera palabra del primer verso.

Y ello es así porque el adverbio y el adjetivo, que recargan todo el tiempo a este lenguaje «de ornamentales áspides y exagonales ecos» (678), no son la palabra del hombre sino la palabra del hijo: «¡Oh la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios...!» (559) dice uno de los poemas en prosa. Palabra de hijo: palabra que no crea, sino que juzga constantemente, que valora y califica. «Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha, / Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO, / pues para ser hermano tus brazos son escasamente iguales / y tu malicia para ser padre, es mucha» (566). Hijo: alumno, aprendiz de hombre. Así lo vemos todavía al poeta, en uno de sus últimos poemas, aprendiendo, leyendo «El libro de la naturaleza» (637): «Profesor de sollozo —he dicho a un árbol— / palo de azogue, tilo / rumoreante, a la orilla del Marne, un buen alumno / leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca...» Y llegamos al 8 de diciembre de 1937, día en que César Vallejo escribe su último poema, el «Sermón sobre la muerte». Todas las horas y deshoras, todas las semanas vacías y los meses y los años, todas las contras, todos los pares de opuestos, todos esos guarismos se concentran en una ecuación que el poeta aún no puede resolver: «pasando luego al dominio de la muerte, / que actúa en escuadrón, previo corchete, / párrafo y llave, mano grande y diéresis, / ¿a qué el pupitre asirio? ¿a qué el cristiano púlpito...?» (684) No hay respuesta, sólo queja y lamento: «¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?» Y como si despertara del sueño de la razón, aceptando su vida y su muerte como un sacrificio racionalmente incomprensible pero necesario para terminar de configurar el amor humano, escribe: «¡Loco de mí, lovo de mí, cordero / de mí, sensato, caballísimo de mí! / Pupitre, sí, toda la vida; púlpito, / también, toda la muerte!» Como lo ha dicho Rilke, sólo la queja aprende todavía.

Ricardo H. Herrera

«Con tu palabra atada a un palo»

A don Luis Monguió

El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.

César Vallejo

Al conmemorar el cincuenta aniversario de la desaparición de César Vallejo, celebramos su vida y su obra, que con el paso del tiempo no hacen sino crecer en vigencia y en actualidad. Profundas y múltiples son las deudas que tenemos con la legión de vallejistas que, después de muerto el poeta peruano el 15 de abril de 1938, en París, han emprendido una ingente labor biográfica, bibliográfica y crítica sobre su obra en verso y en prosa, editada en vida o póstumamente. Esa misma producción crítica, que viene constituyendo una verdadera «industria» académica, ha allanado el camino en muchos sentidos a los que entramos en el estudio de Vallejo. Sin embargo, en otros sentidos ha erigido, paradójicamente, una serie de barreras que hay que salvar para llegar a una comprensión más justa y total de la siempre enigmática, desafiante y rica poética vallejiana. No pretendo, en las páginas que siguen, ofrecer una lectura *total* de Vallejo, ni tampoco nuevas interpretaciones de los textos individuales que configuran *España, aparta de mí de este cáliz*. Quisiera señalar más bien algunas de las dificultades que entraña tal labor y adelantar un acercamiento crítico que permita confrontar su «fina y feroz otredad», como dijera Peter Demetz de Walter Benjamin, figura no tan alejada de Vallejo como pudiera a primera vista parecer.[1]

El que se acerca a *España, aparta de mí este cáliz*, último libro que trabajó Vallejo, y cuyo dramático destino finalmente ha sido esclarecido por Julio Vélez y Antonio Merino,[2] se encuentra delante de una serie de circunstancias históricas y literarias inquietantes que rodean como nimbo a esta pequeña obra maestra. El largo silencio poético de Vallejo, que abarca desde *Trilce* (1922) hasta *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, escritos al parecer entre 1931 y 1938 (la mayoría entre septiembre y diciembre del 37), y publicados póstumamente, coincide con su problemático exilio en

[1] *Peter Demetz, Introducción a Walter Benjamin,* Reflections. *Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1979, xliii.*

[2] España en César Vallejo, *Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, vol. 1, pp. 141-148.*

París. Las obras teóricas y periodísticas que escribe en el intervalo, así como sus obras en prosa de corte más bien social-realista —novela, cuento, teatro, ensayo—, aunque coinciden en varios puntos, plantean serias disyuntivas al confrontarse con su última poesía. Por otra parte, el conmovedor mito del «cholo», cuya agonía se acompasa a la derrota de la República, y que muere con el nombre de España en los labios («España, me voy a España»), poco aclara las dificultades que presentan los quince poemas que dedica Vallejo a la contienda española. Cuanto más si se tiene en cuenta el relativo desconocimiento que de su obra hubo en España hasta después de su muerte.[3]

Sin embargo, lo que más dificulta la comprensión de *España, aparta de mí este cáliz* es el lenguaje, cuya densidad proclama insistentemente su radical alteridad. Al lector medianamente familiarizado con el inmenso caudal de poesía inspirada en la guerra civil española, obra de poetas cultos o improvisados, escrita dentro y fuera de la península, no puede sino llamarle la atención el libro de Vallejo, pues salta a la vista la diferencia entre *España, aparta de mí este cáliz* y las otras expresiones poéticas de la contienda. Me refiero a *España en el corazón,* de Pablo Neruda, *Madrid, capital de la gloria,* de Rafael Alberti, las poesías de guerra de Miguel Hernández, Antonio Machado, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Arturo Serrano-Plaja y un largo y distinguido etcétera, sin dejar de lado los varios romanceros que surgieron en las trincheras y en la retaguardia. Y esa diferencia reside, según creo, en el carácter netamente *vanguardista* de la poesía de Vallejo, pues parece ser el único que no renuncia al lenguaje de la vanguardia poética. No comparte, por ejemplo, la retórica populista y popularizante, destinada a recitales públicos, de que echa mano la gran mayoría de sus contemporáneos.[4] Claro que en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz,* en contraste con *Trilce,* destaca el referente histórico concreto: el sufrimiento humano, la injusticia social, la solidaridad con el pueblo español que se defiende contra el fascismo, figuras y acontecimientos históricos (Lina Odena, Antonio Coll, la batalla de Durango). Persisten, no obstante, básicamente las mismas características técnicas y lingüísticas que jalonan la poesía vallejiana a partir de *Trilce:* deformación ortográfica, contradicción semántica, mezcla de léxico culto, científico y popular, oposiciones binarias, etc.

Soy consciente del carácter problemático de tal afirmación. Los escritos teóricos que elaboró Vallejo en los años 20 arremeten contra la vanguardia europea. En «Se prohibe hablar con el piloto» *(Favorables...,* 1926), *Contra el secreto profesional* (1928-29) y *El arte y la revolución* (1930-31) —complejos y contradictorios todos ellos— critica el peruano la carencia de contenido social del surrealismo y movimientos afines y aboga,

[3] *Que yo sepa, poca difusión y repercusión tuvo en vida de Vallejo su obra, sobre todo poética, en España. En 1925 publicó Astrana Marín, en* El Imparcial, *una hiriente reseña de* Los heraldos negros. *En 1926 Vallejo y el poeta vanguardista español, Juan Larrea, editan en París la revista* Favorables París Poema, *que poco trascendió en la península (Giménez Caballero da noticia de ella en «Revista literaria»,* Revista de las Españas, *octubre-diciembre 1926, p. 235). En 1931 José Bergamín publica, en las ediciones de Cruz y Raya, la segunda edición de* Trilce. *En ese mismo año se editan en Madrid* El tungsteno *y* Rusia en 1931. *Para mayores detalles bibliográficos, ver Vélez y Merino, y Willy Pinto Gamboa,* César Vallejo: En torno a España. *Lima, Editorial Cibeles, 1981.*

[4] *Ver el excelente libro de Jean Franco,* César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence. *Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 159.*

sobre todo a partir de su primer viaje a la URSS en 1928, por una estética en última instancia de realismo socialista.[5] Su práctica poética, sin embargo, será otra. *España, aparta de mí este cáliz,* por tanto, presenta dificultades de dos tipos: uno, de interpretación textual; otro, de carácter histórico-literario.

La nutrida bibliografía crítica que ha generado la obra poética de Vallejo refleja esta disyuntiva y gira en torno a estos dos polos. Efectivamente, nos encontramos ante una crítica dividida metodológica e ideológicamente. Buen número de estudiosos, los más, se ocupan principalmente del lenguaje y de la configuración formal de sus textos. Otros muchos estudian varias facetas temáticas de su obra: el sentimiento religioso, la preocupación existencial, el aspecto socio-político (los menos). Su poesía ha sido incluso movilizada, en una suerte de guerra fría literaria, con fines ideológicos muy específicos.[6] Muy pocos, sin embargo, se han planteado esta aparente contradicción entre fondo y forma, contenido y continente, como relación dialéctica. Entre ellos, Luis Monguió señala acertadamente que la poesía última de Vallejo «[...] es una de las pocas poesías sociales, revolucionarias, que conozco, que sea a la vez social, revolucionaria y poesía.»[7]

Queda evidente que frente a *España, aparta de mí este cáliz* no resultan del todo satisfactorias ni una lectura estrictamente formalista ni una interpretación exclusivamente temática o social. ¿Cómo confrontar, pues, la radical alteridad del lenguaje poético y simultáneamente el contenido social revolucionario de este poemario? La respuesta ha de buscarse en las implicaciones ideológicas de la revolución estética vanguardista, en la relación entre poética revolucionaria y política revolucionaria, practicadas por Vallejo sin solución de continuidad. La literatura (y perdónese la perogrullada) no se reduce a su contenido más o menos parafraseable ni tampoco a los medios técnicos de su realización. La genial originalidad de Vallejo no radica ni en la temática ni en la textura estructural de *España, aparta de mí este cáliz,* sino precisamente en los intersticios de su compleja intersección.

La vanguardia literaria de los años 20, en su particular inflexión hispánica (y conviene recordar, con Nelson Osorio, que la vanguardia es un movimiento internacional con distintas características según las condiciones socio-históricas allá donde surge)[8] se de-

[5] *José Miguel Oviedo es de los críticos que de forma más lúcida aborda el carácter contradictorio y dialéctico de* El arte y la revolución. *Ver su «Vallejo entre la vanguardia y la revolución», en Julio Ortega, ed.,* César Vallejo. *Madrid, Taurus, 1974, pp. 405-416.*

[6] *Señalo a continuación varios estudios representativos de distintas tendencias críticas, sin pretensión de presentar una bibliografía completa: Formalismo: Américo Ferrari,* El universo poético de César Vallejo, *Caracas, Monte Avila, 1972; y Enrique Ballón Aguirre,* Poetología y escritura: Las crónicas de César Vallejo, *México, UNAM, 1985. Estudio temático: Juan Larrea,* César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón, *Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, 1957; James Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras de César Vallejo, *México, Siglo XXI, 1970; del aspecto socio-político se ocupa Víctor Fuentes en su polémico* El cántico material y espiritual de César Vallejo, *Barcelona, Víctor Pozanco, editor, 1981. Movilización ideológica: Stefan Baciu, «César Vallejo, ¿poeta comunista?,* Cadernos Brasileiros, *julio-septiembre 1962; y Luis Hernán Ramírez,* El marxismo-leninismo en la poesía de César Vallejo, *¿Lima?, Ediciones del Buho, 1985.*

[7] *Luis Monguió, «La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo», en Ortega, ed.,* César Vallejo, *p. 377. Jean Franco, en el libro antes citado, es atenta a la complejidad formal y al contenido revolucionario de* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz.

[8] *Nelson Osorio, «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano»,* Revista Iberoamericana, *114-115 (enero-junio 1981), pp. 227-254.*

sarrolla bajo el magisterio de *La deshumanización del arte,* de José Ortega y Gasset. El ensayo de Ortega, descriptivo en un principio, se convirtió en seguida en codificación prescriptiva de la producción vanguardista. A partir de los postulados orteguianos se planteaba como valor positivo una radical separación de *vida* y *literatura,* desterrando del arte toda preocupación extrapoética. «Vanguardia» venía a identificarse así con «deshumanización», y ésta a su vez con un concepto de arte intrascendente, elaborado por y para una minoría selecta.

Al agudizarse las contradicciones sociales y políticas del capitalismo tardío en las últimos años de la década de los 20 y primeros de la siguiente (crisis económica mundial, surgimiento del fascismo en Alemania e Italia, fundación de la Falange en España, revueltas laborales y estudiantiles, proclamación de la segunda República, entre otras), se hace cada vez menos deseable y más difícil separar literatura y vida. Al sentir la urgencia de comprometer su arte con las inquietudes sociales del día, escritores y artistas abandonan la estética vanguardista, según la entienden. La encuesta que sobre la vanguardia llevó a cabo *La Gaceta Literaria* en 1930 refleja una conciencia generalizada de la desbandada del movimiento: se da por concluida y superada, como última galería de las catacumbas del esteticismo.[9] La declaración que hace Rafael Alberti, al editar Cruz y Raya en 1934 sus poesías reunidas, es emblemática de la actitud de gran parte de su generación hacia la vanguardia:

> Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). [...] A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional.[10]

La creciente politización del entorno cultural llevará a un compromiso artístico que parte como base de una denuncia de las vanguardias como último signo de la decadencia burguesa (concepto que elaborará a fondo Lukács en sus estudios del realismo). A ese mismo impulso responde el rechazo *a posteriori* del surrealismo de parte de escritores que habían militado en su campo pocos años antes.[11] En cambio Vallejo, que yo sepa, nunca renegó de su producción poética anterior. Antes bien, acogió con gusto la reedición española de *Trilce* (1931).

A partir de los años 60 la vanguardia se ha visto sometida a una revisión histórica y crítica general. Si Renato Poggioli, en su estudio seminal de las vanguardias europeas, sigue las pautas trazadas años antes por Ortega,[12] no han faltado otros críticos que se esfuerzan por recuperar a la vanguardia en una lectura socio-política de ese fenómeno tan productivo en el período de entreguerra. Lo hacen desde un punto de vista

[9] La Gaceta Literaria, *83 (1 de junio de 1930), 84 (15 de junio de 1930), 85 (1 julio de 1930), 86 (15 de julio de 1930), 87 (1 de agosto de 1930) y 94 (15 de noviembre de 1930).*

[10] *«Prefacio»,* Poesía: 1924-1930, *Madrid, Cruz y Raya, 1934. Para un tratamiento más detallado del paso de las vanguardias al compromiso, véase Juan Cano Ballesta,* La poesía española entre pureza y revolución, *Madrid, Gredos, 1972.*

[11] *Véase Geist,* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso (1918-1936), *Barcelona, Labor, 1980, pp. 170-189.*

[12] *Renato Poggioli,* Teoria dell'arte d'avanguardia, *Bologna, Il Mulino, 1962; trad. esp.,* Teoría del arte de vanguardia, *Madrid, Revista de Occidente, 1964; trad. ing.,* The Theory of the Avant-Garde, *Nueva York, Icon, 1971.*

no sólo histórico sino radicalmente historizante, perspectiva que permite comprender a la vanguardia como expresión ideológica, de signo antiburgués, sea progresivo o reaccionario.

Así, por ejemplo, Herbert Marcuse percibe la experimentación lingüística vanguardista como acto profundamente subversivo. El esfuerzo de la vanguardia literaria por «romper el poder de los hechos sobre la palabra, por hablar un lenguaje que no sea el de aquellos que establecen los hechos, los imponen y se benefician de ellos» [13] evoca el constante cuestionamiento de la absoluta referencialidad de la palabra en *Trilce*. Edoardo Sanguineti, a su vez, analiza la primera vanguardia (o «vanguardia heroica», que recorre desde el futurismo italiano hasta la segunda guerra mundial) como fenómeno de la mercantilización estética. En su resistencia a la comercialización artística, la vanguardia constituye una protesta y pone en tela de juicio la estructura total de las relaciones sociales burguesas.[14]

De forma algo más compleja, Eduardo Subirats plantea los movimientos de vanguardia como una dialéctica de la modernidad. Su primitiva actitud antihistórica, de partir del «grado cero», fue en su momento revolucionaria, pero su continuación ha sido negativa y destructiva. Reconoce que, en su resistencia a la reificación, la vanguardia es contestataria y crítica en su primer momento. Sin embargo, al institucionalizarse se convierte en fenómeno normativo, se integra al discurso de poder de las instituciones dominantes. [15] De ahí, quizás, el rechazo hacia 1930 de la vanguardia por parte de muchos de sus antiguos militantes.

Volvamos a la disyuntiva que planteamos al iniciar esta discusión. Vallejo, en su práctica poética y a diferencia de sus compañeros, en *España, aparta de mí este cáliz* no renuncia al hacer vanguardista, *sui generis* por cierto y difícilmente encasillable en ninguna secta o movimiento establecido, pero vanguardista en última instancia. Vallejo parece intuir el potencial socialmente revolucionario de la vanguardia. Al cuestionar su obra la autonomía del arte, pretende reinsertar su discurso poético en la praxis social. Esta insistencia en romper la condición autónoma del arte tal vez deje perplejo al lector versado en las vanguardias hispánicas. La autonomía de la obra de arte fue artículo de fe de todos los movimientos literarios «de avanzada», surgidos en España e Hispanoamérica a partir de la primera guerra mundial. Desde el ultraísmo y el creacionismo huidobrino («Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol»), pasando por la deshumanización y la primera producción poética del 27, la máxima aspiración era crear artefactos autorreferenciales, pequeños poemas «desrealizados», desvinculados de la realidad histórica inmediata, en consonancia con el ideal de la separación de vida y literatura antes aludido. En otras palabras, el texto vanguardista autónomo viene a ser un significante que genera y contiene su propio significado.

[13] *Herbert Marcuse,* Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory, *Boston, Beacon Press, 1960, x. Traducción propia.*

[14] *Edoardo Sanguineti, «Vanguardia, sociedad, compromiso», en* Por una vanguardia revolucionaria. *Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 18.*

[15] *Eduardo Subirats,* La crisis de las vanguardias y la cultura moderna, *Madrid, Ediciones Libertarias, 1985, esp. pp. 79-104. Véase también el útil ensayo de Antonio Jiménez Millán,* Vanguardia e ideología: Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930), *Málaga, Universidad de Málaga, 1984.*

No se trata, sin embargo, de romper la autonomía de un texto particular, concepto que motiva a los demás poetas comprometidos, que al politizar su arte expresan un contenido social, coyuntural, en un lenguaje inspirado en la cultura popular. Es cuestión más bien de una conciencia de la condición del arte como *institución autónoma* en la sociedad burguesa. Peter Bürger, en un denso y penetrante ensayo sobre la vanguardia, rastrea los orígenes de la «modernidad» artística hasta el siglo XVIII, cuando el arte entra en el sistema mercantil (paso que coincide con la consolidación del Estado moderno).[16] A partir de ese momento viene a ser la forma lo que separa el arte culto de la sociedad (y que conducirá a la distinción «sociológica» que según Ortega plantea el arte nuevo entre los que lo entienden y los que no). Conforme el artista vuelve la atención desde la experiencia común y hacia su propio oficio artístico, se privilegia cada vez más la forma misma y ésta va transformándose en contenido. El esteticismo finisecular, antecedente inmediato de la vanguardia, intensifica la separación del arte de la sociedad burguesa. La estética simbolista y modernista del «arte por el arte» supone, según Bürger, la afirmación de la completa institucionalización social del arte, condición que implica necesariamente su alejamiento de la praxis diaria. Su propia autonomía viene a ser tema y contenido de la obra de arte. Y esa autonomía entraña una ambigüedad, pues si por una parte el artista goza de gran libertad, es a expensas de la creciente disociación de la función comunicativa de su arte.

El proceso, naturalmente, es más complejo de lo que se traza en este breve resumen. Los movimientos esteticistas se sentían profundamente antiburgueses y concebían su arte como protesta contra la vulgaridad, la alienación y la comercialización. Pero su condición autónoma los separa de la praxis social y, en última instancia, reafirma las condiciones sociales contra las que protesta, pues la experiencia estética no incide en la vida diaria burguesa. El arte viene a ser así, paradójicamente, compensación («gloriosa compensación», al decir de Fredric Jameson)[17] de un sentido de totalidad que no puede dar la sociedad capitalista.

Estas son las circunstancias históricas necesarias en las que se produce el surgimiento de las vanguardias. La vanguardia no inventa la institución del arte en la sociedad burguesa, sino que la reconoce. Su intención es la destrucción de la autonomía artística, la inserción de la obra de arte en la praxis de la vida. Crea así la vanguardia un concepto de obra de arte inorgánica, de carácter radicalmente distinto al planteamiento romántico de la obra orgánica. Sin la pretensión de clausura y totalidad de la obra orgánica, el texto vanguardista rompe el «círculo hermenéutico», donde todas las partes constituyentes explican la totalidad y ésta a su vez justifica aquéllas. La obra vanguardista, a través de una serie de nuevas técnicas —el *pastiche*, el automatismo, la deformación ortográfica y semántica, etc.—, se proclama artefacto y ostenta los medios de su construcción. La relativa independencia de los distintos elementos de la obra vanguardista inorgánica permite la inclusión de aspectos ideológicos sin comprometer la estructura

[16] *A continuación sigo la argumentación que traza Peter Bürger en su* Theory of the Avant-Garde, *Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; trad. de* Theorie der Avantgarde, *Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974.*

[17] *William C. Dowling,* Jameson, Althusser, Marx. *Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984, p. 30.*

total del texto.[18] Cuando los poetas comprometidos rechazan la estética vanguardista, recurren forzosamente a la obra concebida orgánicamente, donde el compromiso es principio unificador del texto y determina tanto la forma como el contenido. No quiero con esto menospreciar, ni muchísimo menos, el conmovedor esfuerzo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuyos artistas y escritores lograron, bajo las apremiantes circunstancias de la guerra, convertir su arte en arma de combate eficaz.

Sí quisiera, en cambio, recalcar nuevamente la diferencia que esto supone frente a la poesía última de Vallejo. *España, aparta de mí este cáliz* abre un espacio idóneo para la contemplación del problemático cruce de arte y sociedad, política y poética, y de la no menos problemática cuestión de vanguardia e ideología. Los ensayos teóricos de Vallejo, elaborados entre 1928 y 1931, muestran a las claras su deseo de crear un arte auténticamente social y socialista. Igualmente evidentes son las contradicciones y los conflictos de tal esfuerzo. El levantamiento de los generales contra el gobierno republicano en julio de 1936 imprimió una urgencia nada teórica a su búsqueda. Fruto de esas circunstancias es la extraordinaria serie de poemas que integran *España, aparta de mí este cáliz*. En este texto se ve que, en las palabras de José Miguel Oviedo, «[...] la verdadera teoría de Vallejo es su praxis poética, donde las oposiciones y disyunciones que aquí [en *El arte y la revolución*] lo atormentaban se unifican de modo armonioso y enriquecen con un sentido dinámico y plural las imágenes claves de su experiencia histórica.» [19] La obsesión con la palabra escrita como instrumento de dominación y herramienta de liberación, que había de acompañarle toda la vida,[20] aquí encuentra una expresión colectiva en el sacrificio del pueblo español. España, en la fusión de palabra y acción, viene a ser el nuevo *logos*, escrito en sangre en los campos de batalla de la guerra civil.[21] Vallejo asiste por fin a la creación de un nuevo discurso literario y social:

> Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
> un libro retoñaba de su cadáver muerto.
>
> («Pequeño responso a un héroe de la República»)

Al año del fallecimiento de Vallejo también había caído la República. La nueva palabra social, revolucionaria, fue silenciada. *España, aparta de mí este cáliz* no consiguió revolucionar la vida diaria ni las relaciones sociales. A duras penas sobrevivió a los últimos días de la España republicana. Pero hoy queda como monumento vivo a ese noble intento, testimonio de la posibilidad de un futuro mejor donde hombre y mujer, palabra y acción labren conjuntamente un mundo de justicia y paz.

Anthony L. Geist

18 Bürger, pp. 70-82.
19 José Miguel Oviedo, en Julio Ortega, p. 416.
20 Franco, p. 159.
21 Franco, p. 233.

जनसमूह

युद्ध की समाप्ति पर
जब योद्धा मारा जा चुका, आया उसके पास एक प्राणी
और उससे बोला, 'मरो मत ; तुम मुझे इतने प्यारे हो।'
किन्तु वह शव आह ! मरता रहा।

उसके निकट आए दो और जन और उससे वही बात कहने लगे :
'हमें छोड़ो मत, हिम्मत बांधो, लौट आओ जीवन में।'
किन्तु शव आह ! मरता रहा।

उसके सम्मुख आए बीस जन, सौ, हजार, पन्द्रह हजार
पुकार कर कहते हुए, 'इतना सारा प्रेम, और मौत के विरुद्ध
कुछ भी न हो सकना।'
किन्तु वह शव आह ! मरता रहा।

लाखों व्यक्तियों ने उसे घेर लिया
एक ही, समान प्रार्थना के साथ 'बने रहो भाई।'
किन्तु वह शव आह ! मरता ही रहा।

तब पृथ्वी के समस्त जनों ने उसे घेरा चारों ओर से ;
देखा शव ने उन्हें विषाद और भावुकता से ;
उठा आहिस्ते से,
सीने से लगाया पहले आदमी को ; घूमकर चल पड़ा……

El poema *Masa,* en Sánscrito

De los poemas de hueso

«El pesimismo de Vallejo, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento».
José Carlos Mariátegui

Una poética se transmuta por infusión, nunca por solemnidad. Quizá por esa misma razón, al mundo lírico corresponda el paisaje universal de las imágenes, que, por una rara convergencia de unir lo visible y lo invisible, se muestra aún muy apegada a los antiguos procedimientos de la alquimia. Y en este caso, de una parafernalia alquímica verbal, es claro. Por eso, al integrar ese territorio vivo en el que se trasfunden las memorias, los océanos y las edades como cristales en erupción; así como las quintaesencias del tiempo en un ordenamiento literal de las especies, como en una selección puramente emocional e instintiva donde se reacomoda, es cierto, la inteligencia de una época o la ramificación infinita del pensamiento, cuando ésta queda cifrada en una voz, en una expresión. Es decir, en una escritura que por lo desvelada e incisiva, es capaz de demostrar que la literatura sigue siendo el resultado de los sucesivos reordenamientos del espíritu. Con el mismo engranaje. Lo que requiere, como en el caso de César Vallejo, una naturaleza doblemente efectiva del lenguaje. En síntesis, una potencia creadora por partida doble.

El sentimiento antropomórfico de su poesía, unido a un particular animismo que caracterizó buena parte de su obra, en la que se hallan elementos propios del simbolismo, del expresionismo y todavía del surrealismo, lo identifican de inmediato con el orfebre de un idioma en cambio permanente. Más exactamente con el intérprete de mejores recursos técnicos y confesionales que dan la hora veinticinco del presente siglo. O sea, del cataclismo sintáctico que imperó en su momento con *Trilce,* o en la estructura cambiante de sus versos como la historia social que fue marcando, paso a paso, la evolución literaria y el comportamiento existencial que, —si se quiere—, podría dominarse más certeramente del individuo. Del individuo asediado, se entiende. Porque es ése, sí, el que reanuda a través del idioma su experiencia colectiva que como bien dijo José Carlos Mariátegui: «Se podría decir que Vallejo no elije sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia para extraer de su oscuro substractum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. Su mensaje está en él». Acaso tienda a humanizar la brutalidad despiadada de una época, saliéndole al encuentro al orden establecido que le ocasiona un acontecimiento psicológico violento y contradictorio, una metamorfosis paulatina del rechazo que lo hará incursionar como un «soldado del tallo, filósofo del grano, mecánico del sueño» con el que indaga, eso es, cada recodo y cada silencio lúcido de su soledad infinita. Tal expresión, recibe en los *Poemas humanos* y todavía en los *Poemas en Prosa* de la última época, el bautismo «de escrituras privadas, de la luna menguante» que por decirlo así, lo convierten en el amanuense más descarnado y per-

sonal de la poesía latinoamericana. Es el augurio de una metáfora formidable que despierta la imaginación de dos culturas. Y suya, también, fue la expresión de «Quiero escribir, pero me sale espuma»...

Y aún así, de aquella angustia de contrarios que fuerza toda interpretación racional, ejerciendo el poder de «profetizar» en una clarividencia decididamente insólita, capaz de dotar a la palabra de un recambio de contenido, en el que invierte todos los matices posibles del sobrecogimiento personal, su estilo es el estilo de un determinismo espontáneo. De ahí que «en la genial pesadumbre» de aquellos *Poemas Humanos,* el conjunto revista para la poesía vallejiana una visión sorprendente y dolorosa de la vida y de la estética que, presumo, va más allá de cualquiera de sus libros. Aún considerando a *Trilce,* claro está, como una obra clave donde la descoyuntura sintáctica y la rebelión de toda gramática, traducen un nervio muy particular que de hecho, ilumina su escritura posterior (esa que algunos autores caracterizaron de genial demencia) pero que resueltamente habrá que distinguir «con afecto mundial de vela que se enciende», quizá por la extrañeza metonímica que la caracteriza y el efecto milagroso que la convoca en los extraños textos. Y todavía, como nueva y rigurosa poética en la que se funden la enajenante realidad y sus símbolos, para que la palabra funcione más como acto que como espejo. Más como dinámica desmitificante, que como pasiva mirada hacia el mundo que lo rodeaba. En esa consagración imperiosa de la pluma y la letra.

«Todo es alegre, menos mi alegría»

La propuesta poética de Vallejo es hija de una estirpe. Y así, por momentos aparece como impredecible, honda hasta la temeridad, incluso. Eso lo intuí ya la primera vez que me acerqué a los *Poemas humanos.* Conjunto de poemas que datan de 1923 a 1938, es decir, hasta la muerte misma del poeta. Y que como todo el mundo sabe, jamás tuvo título definido. Sin embargo, la relación crea dudas y un interés mayor al reordenar una nueva lectura. Porque cada texto reaviva un tejido árido, orgánico, de ninguna manera tranquilizante para el lector, al que somete al desconcierto y posteriormente a la incertidumbre, no siempre por lo que dice sino por lo que provoca. Al menos eso sugiere, en un tono frecuentemente conversacional. Para conducir a la entraña misma de su alma, a la profundidad de la carne y en un momento dado, distinguir el tuétano mismo de su poesía. Ese canto que pudiera describirse como la esperanza acorralada del habitante de una ciudad estremecida por la angustia cotidiana, el hambre, el pensamiento acosado. Ese es su juego alarmante, su dolor infinito. Como repitiéndose en su pesimismo de hermandad colosal, presintiendo sus carencias en la carie social del pobre «sin su cuociente melancólico» que sufre, quizá, por el destino de sus entrevisiones metafísicas, al descubrir de pronto esa «bendición al que mira aire en el aire», estableciendo una extraña nomenclatura lírica que recuerda su estado, esa «mayoría inválida de hombre» que gime, es cierto, por sus cicatrices anímicas al socavar su miedo o el secreto de una fraternidad impedida: «Albino, áspero, abierto, con temblorosa hectárea, / mi deleite cae viernes»...

¿Podría entonces hablarse de una estética del sufrimiento, del desconsuelo humano? Por supuesto que sí.

Vallejo mantuvo un ejercicio perpetuo en ese terreno. Son reconocibles sus toponimias. Sin duda supo inspirarse en su conducta diaria, en el secreto y patético oficio de dar nombre a su sufrimiento. Es decir, corroborando aquello de: «tragándome los lloros inexactos» del soneto «Marcha Nupcial», que acentúa un rigor, un conflicto taciturno. El conflicto del humanista entero que era. El irreverente pupilo de los abandonados. Acaso el del caos primigenio con su «batallón de dioses»... Por ejemplo, con el tiempo ha llegado a intuir finalmente, no sé con qué grado de justeza, que su lenguaje era el mejor protector de sus huesos metafísicos y que por lo tanto tendrían, pienso, más que su piel el endiablado vigor de sus palabras, el ritmo vertiginoso de sus palabras. El absurdo, me temo. Sin embargo, algo de eso creo seguir advirtiendo cuando dice: «mi querido esqueleto ya sin letras», que de alguna manera da la sensación de inaugurar un lenguaje del cuerpo, de la absoluta consistencia. Ya que cada verso tiene su respiración, la contradicción precisa que señala algo. Seguramente existe una mecánica que se manifiesta a grandes rasgos, por la sustitución de una antinomia por otra: «Tal era la sensual desolación / de la cabra doncella que ascendía, / exhalando petróleos fatídicos, / ayer domingo en que perdí mi sábado». Comportamiento impredecible, como dije al principio. La existencia que disuelve la muerte con una dignidad llena de ascetismo es, por supuesto, irrevocable. Pero queda su soledad inmensa: «Busco lo que me sigue y se me esconde entre arzobispos, / por debajo de mi alma y tras del humo de mi aliento». Tal como parece convocar en ese obsesionado peregrinaje interior. Como dispuesto siempre a «lavarle al cojo el pie». En ese muestrario de la desolación.

Pero la metafísica lo ocupa todo. Aún en la sensación intuitiva de la ausencia. Su pobreza es su mayor orgullo y, paradójicamente, restituye la carencia de las posibilidades materiales cuando con firmeza, sentencia: «Execrable sistema, clima en nombre del cielo, del bronquio y la quebrada, / la cantidad enorme de dinero que cuesta ser pobre...»

Toda la obra de Vallejo se sucede desde una perspectiva cuestionadora. Nunca antes habíase experimentado algo así en la poesía latinoamericana, donde el absurdo de la jornada, dan la visión de un paria lúcido hasta los límites más inesperados. Tan inesperados, pues, que parecen conjeturar una razón desafiante y lúgubre a un tiempo. Así lo dice a viva voz: «el ojo es visto y esta oreja oída...» ¿Pero para qué los sentidos, provoca decir, en medio de tanto descorazonamiento y dolor? Pero de inmediato, agrega en otro poema: «Confianza en el anteojo, no en el ojo; / en la escalera, nunca en el peldaño; / en el ala, no en el ave, / y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo».

Porfiada y reveladora, esta poesía abre los ojos a una época más consagrada a reverenciar lo aparente que a desmitificar sus engaños.

Invitación a la muerte

Contrariamente al propósito de otros poetas, Vallejo llega a la purificación no ante la idea de la muerte, sino regodeándose en ella. Ese espectáculo admite una reinvención constante: «En suma, no poseo, para expresar mi vida sino mi muerte. Y después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano con mi sombra». Tal como dice en uno de sus célebres *Poemas en Prosa*. Pero a medida que el discurso transcurre en medio de esa morbosidad, se reincorpora

su visión moral y estética del mundo con una transparencia inquietante. Creo que de esta manera André Coyné concibe su arte: «Vallejo no intenta construirse con los escombros del lenguaje común un lenguaje propio».

De alguna forma y por tales razones, habría que convenir que poetizar es «traducir», en cierto sentido, un acontecimiento puro, aún cercado por Tánatos o Eros, la poesía se explica por intermedio de una determinada concepción de la belleza o la amargura pública que se sostiene por el eco instrumental que el tiempo ocupará para medir la intensidad de la existencia. Sólo quiero señalar que todavía dentro de la existencia más oscura, hay un paisaje radiante de claridad. Y en este aspecto, Vallejo (dentro de su colosal pesadumbre) no consigue eludirse: «no olvides en tu sueño de pensar que eres feliz», dice, como sacudiéndose por fin de la bruma más espesa.

Porque si de alguna manera Vallejo, describe desde su escritura un perpetuo Calvario personal, en el que se le distingue como «un rostro muerto sobre el tronco vivo», también parece prolongarse esa condena al desciframiento verbal de un Jesús que revive doliente cada uno de sus pasos y experimenta sus sensaciones. En definitiva, podría argumentarse que ese dolor, más que un «dolor» físico, asoma como un dolor emocional, cuyas variantes estimulan la herida social. Y eso me parece reconocer en «Voy a hablar de la esperanza», cuando expresa: «Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!».

No siendo convencional esta poética tiene el efecto de desflorar en el centro del plexo anímico que desbarata cualquier intento preciosista. Es más, penetra en una zona conflictiva que expone más al desafío que a la concordia. Porque en esa sucesión de voces, y tuétanos insepultos, los restos siguen ahí. Sin embargo, no podría caracterizarse ligeramente a esta poesía emparentándola al realismo social, puesto que la literatura a la que ahora me refiero, mantiene, eso es, una irradiación paroxística que cifra toda su esencia en la historia misma de la humanidad. De ahí que su altura provoque vértigo.

En uno de sus poemas fundamentales, «Gleba», dice: «Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades, / tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito; / para comer vistiéronse de altura / y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas».

En *Poemas Humanos,* Vallejo, curiosamente se ha aproximado más a una región de incomprensión inmediata. Es decir, que por lo inhabitual está más cerca a convertirse en una poética no del pasado reciente, sino del futuro. A tal punto, que a pesar de tener una honda raigambre religiosa tan evidente, se establece de pronto esa iluminación «con afecto mundial de vela que se enciende»; porque se trata, ni más ni menos, que de un profundo orificio existencial que la hace singularmente contestataria y a la vez, cuestionadora en sí misma: con «el prepucio directo, hombres a golpes, / funcionan los labriegos a tiro de neblina, / con alabadas barbas, / pie práctico y reginas sinceras de los valles». Y no es casual, entonces, que alguien se atreviera a describir su discurso lírico, como blasfemo o sabático, propio de los aquelarres brujeriles. La profanación, ya sea crítica o literaria, tampoco tiene medida. Actitud que lejos de desvirtuar un libro o una visión, los consagra a grandes voces. Pero aún así, en algo hay que estar de acuerdo con semejantes impresiones. Sobre todo al considerar que se trata de una

poética hermanada, como en Blake, en una congregación de los espíritus; pero que además, sigue otro circuito: el de la muerte. Y César Vallejo se llevó consigo ese oscuro sentimiento. Un poco, como el Goya que ritualizó en imágenes sorprendentes una época dramática de la España finisecular, en sus composiciones negras. En tanto que el peruano rescata a través del idioma, siglos de contienda espiritual, de atropellos culturales, de avasallamientos de sangre, de una utopía del insomne (del insomne universal, digo) que anuncia una «nueva sensibilidad» llena de futuro. Aún teniendo muy en cuenta el mestizaje y el indigenismo del que hablaba Mariátegui.

«Las barreras son para quienes no saben volar», decía Nietzsche. Conjeturando, entonces, podría decirse que todo aquel hervidero de sombras, maltratos, dolores y azotes del alma, acrisolaron los cantos humanos para hacerle decir: «Murió mi eternidad y estoy velándola». En un dimensión de la muerte que con alguna perspicacia, pues, alguien seguirá y seguirá glorificando por lo vertiginosa.

«Vestiríame hoy de músico»

Desde la escritura primigenia de Vallejo existe una reminiscente evocación a los símbolos. Es más, desde *Los heraldos negros* convergen dos tendencias notorias: las del simbolismo y las del modernismo. Tendencias que, por supuesto, jamás podría denominárselas ortodoxas. No. Pero es a partir de sus libros futuros que esas vertientes van a difuminarse para dar paso a una fuente todavía mayor. Sin embargo, hoy, a través de casi medio siglo de la desaparición física del poeta, podría decirse que un elemento ha permanecido inalterable: el sonido. La eufonía es, entonces, irónicamente el núcleo renovador del poema. La forma coloquial que por momentos utiliza, adquiere un ordenamiento propio, deliberado, y la música —como soporte—, es una forma de penetración, eso es, que se hace cuerpo en el espacio, ritmo en el discurso, embrujo en el texto. Y en este punto, creo, «nombrar algo» es como iniciar una ceremonia sintáctica que va más allá de lo puramente real; porque provoca la consagración semántica de todas sus partes. Y de allí, pasa por una densa red de asociaciones fonéticas que reformulan, en su conjunto, un lenguaje en combustión.

Por supuesto, Vallejo no llegó a tener una idea acabada de lo que sería póstumamente el caprichoso título (jamás pensado por el autor) que recogería los poemas escritos entre 1923 hasta 1938. Me refiero, lógicamente, a los *Poemas Humanos* y los conocidos también como *Poemas en Prosa.* Más bien, se trató en ambos casos de textos dispersos pero tan perfectamente unificados en la intención, entre sí, que difícilmente pudiera presentárselos de manera distinta, ya que cada uno de ellos guarda para sí una íntima unidad estructural y de tono, que corresponden a una serie coherente aún en su diversidad.

Vallejo (me atrevería a decir) no pensaba en términos de libro. No. Seguramente habría que establecer diciendo que cada poema se une al siguiente, debido a una secreta unidad y energía común. Hasta fundirse en significaciones múltiples y polivalentes. Su temperatura lírica es demasiado elevada para que el sonido físico no funda su naturaleza interior. Hay en ellos una masa ígnea, volcánica, arraigada a un núcleo con autonomía de sentido y que le da un margen de clarividencia y futuro. Un futuro, es claro, que no se constriñe a los límites verbales cuando dice: «En tanto convulsa, áspera-

mente / convalece mi freno, / sufriendo como sufro del lenguaje directo del león: / y puesto que he existido entre dos potestades de ladrillo, / convalezco yo mismo sonriendo de mis labios» (De «Epístola a los transeúntes»).

La poesía moderna es una tentativa por eliminar todas las significaciones; porque ella misma es asumida como «cuerpo», como un organismo viviente. Pero es en el Vallejo de los *Poemas Humanos,* donde ese cuerpo y esa respiración que emana de las palabras, anuncian toda una musicalidad plena de sensualismo. En tanto que cualquiera de sus elementos fonéticos puede, por una asociación inconsciente, tener una significación por similitud que, ante la magia verbal, no vacilarán en sorprender al lector: «Viudez sin pan ni mugre, rematando en horrendos metaloides / y en células orales acabando». Lo que permite, en parte, distinguir en el tono una sensación de rechazo o de impiedad. Y acaso de enfrentamiento a la complejidad creciente de un mundo cada vez más caótico e infernal. Es en este medio donde los significantes entran en combustión. Así como la sintaxis se hiciera añicos en *Trilce.* Aquí, demás está decirlo, el verso se torna patético: «Por eso vestiríame hoy de músico, / chocaría con su alma que quedóse mirando a mi materia». Tal como lo dice en «Piensan los viejos asnos», en encabalgamientos insólitos y un pesimismo radical. Latinoamérica no ha visto un libro semejante.

«La genial pesadumbre»

Concentrados en una buena dosis de interrogación a lo largo de su escritura, el poeta nombra y por el efecto mismo del nombrar, anuncia una realidad grave, corrosiva: «Un cojo pasa dando un brazo a un niño / Voy después a leer a André Bretón?» Y seguidamente, agrega: «Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre / Cabrá aludir jamás al Yo profundo»?

Posiblemente el artista se repliega a esa entrevisión del espanto y en consecuencia, aumenta el desconcierto del mundo. Un suceso trae otro a propósito y de ahí, la pregunta que a la vez oscila como perturbadora respuesta. Es que ante la dramaticidad del espectáculo, el destino deja escuchar desde lejos la sonatina terrible de un seductor violín de espanto: «Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / Innovar, luego, el tropo, la metáfora?».

Pero sólo a los dioses se les reconoce su inmutabilidad. Por consiguiente, el poeta a quien le fuera dado interpretar el oráculo, obedece apenas aquel designio al que expone su voz: «Alguien pasa contando con sus dedos / Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?» Concluye diciendo en uno de los textos claves del libro *Poemas humanos...*

Desde luego que el sentimiento conductor de toda la poesía vallejiana, también descansa en otros curiosos aspectos como el de la añoranza, el absurdo, la fe, el destierro, etcétera; pero hay uno que es proverbial: el amor fraterno que lo sitúa como ciudadano universal por sobre cualquier otra cosa. Y en toda página leída al azar, se pone al descubierto ese gesto. El gesto por consiguiente hermanado en el abrazo mundano que dice: «Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial, / interhumano y parroquial, provecto!» que demasiadas veces amplía, también, su enorme desconsuelo al gritar, por ejemplo: «siéntese mi persona junto a mí!» Y es llamativo este verso porque muestra cuán pro-

funda es su emergencia cotidiana. Más extraño, todavía, resulta de ese trasfondo del poema que aumenta en la densidad misma de su intromisión, de su fuero interior. Y su célebre fórmula para la oración verbal de la vida (tal le dice) consiste en penetrar los términos, replantear el orden supuestamente racional de las cosas: «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, y me viene desde lejos un querer / demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza, / al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, / a la que llora por el que lloraba, / al rey del vino, al esclavo del agua, / al que ocultóse en su ira, / al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma». Como si también ese ordenamiento enumerativo del verso, auspiciara una nueva tensión lógica y escandalosamente emocional. Quebrando, en definitiva, el aliento de las cosas y prolongando de esta manera las imágenes inéditas de una relación o juego endemoniado de los desdoblamientos, escogiendo las calles soterradas de una vigilia mayor...

«Bajo mi abrigo, para que no me vea el alma»

Una lectura cautelosa habrá de reconocer el estado de angustia que provoca una severa conciencia de soledad. Al parecer, ése es su instinto verdadero. Por su intermedio también, calla o irrumpe en sollozos para tatuar en la piedra un sueño premonitorio: «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo. / Me moriré en París —y no me corro— / tal vez un jueves, como es hoy, de otoño». Tal como dice en «Piedra negra sobre una piedra blanca». Ya corresponde a su historia biográfica, señalar que César Vallejo, conoció en carne propia el castigo de la cárcel durante unos violentos disturbios ocurridos en Santiago de Chuco, Perú, allá por 1920. Encerrado por algunos meses en Trujillo, quedó en libertad en los primeros meses del año siguiente. Y aunque el poeta jamás habría de olvidar el acontecimiento, muchos poemas y cartas, testimoniarán esa herida profunda que permanecerá en él durante toda su vida. Siempre quedarán los imponderables del verbo, la cucharita amada y los muros que se cierran a su alrededor...

Por lo demás, Vallejo conserva el pesimismo introspectivo del indio, del cholo peruano. Sería en vano buscar una semejanza al nihilismo europeizante o al existencialismo de moda. Vallejo, es la voz reprimida del mestizaje y el indigenismo latinoamericano.

Cuando prosigue diciendo en su célebre soneto: «Jueves será, porque hoy, jueves, que proso / estos versos, los húmeros me he puesto / a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi camino, a verme solo», consigue establecer su hado en la entraña de los tiempos, ya fuera, es claro, de toda mísera compasión. En tanto que la premonición, le da la oportunidad de visualizar su castigo: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro / también con una soga; son testigos / los días jueves y los huesos húmeros, / la soledad, la lluvia, los caminos...».

Sin duda este poema abre una buena incógnita para sus exégetas; porque el anuncio de su muerte un día jueves y en París, en un lluvioso París, parece corresponder a una pesadilla escrita por el fuego y la sal de un temperamento martirizado en toda su anatomía social y política. Además, por eso, sigue siendo el gran transgresor: el poeta de la metáfora del cambio.

Al fin de cuentas, Vallejo se vale del lenguaje para transformarlo desde la raíz y adaptarlo a zonas de intensa subjetividad en una expansión verbal de la libertad misma. En caos teórico y práctico. En el escenario inhabitual de la poesía. En el ritual de los sentidos al que otro gran trágico, Antonin Artaud, definiría con estas palabras: «¿Y para qué los ojos cuando todavía falta inventar lo que hay que mirar?».

Es decir, dos aspectos cristalizados de una época y un mismo dolor.

Vallejo hace una poesía cada vez más conceptual. Su homenaje es crítico, el aplauso contradictorio, el sueño una salvación y la muerte una metafísica. A través de los golpes, creó una palabra nueva, definitiva, milagrosa. El poema cobra a partir de él, un esplendor diferente: «Lo que me importa principalmente en un poema, es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice, en efecto, es suceptible de pasar a otro idioma; pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en el que fue concebido y creado... Se traducen las grandes ideas, pero no se traducen los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en el giro del lenguaje, en una *tournure,* en fin, en los imponderables del verbo».

Ahora, ¿de qué manera nos cambia la lectura de este poeta? ¿Qué nuevas fuentes descubre, desde el momento mismo que toma contacto con ese arranque generador del verbo? Pues bien, esas interrogantes lógicas vienen desde lejos. Y quienes se han puesto de alguna manera a teorizar sobre ese aspecto de la literatura, han llamado la atención sobre lo mismo, puesto que estos poemas desnudan instantáneamente el acontecimiento cotidiano, consumando un cielo más limpio y un aire más respirable. De esa manera, el poeta supo muy bien que la escritura era como darle de beber al diablo con sus propias manos, hasta descubrir de pronto su caudal turbulento. De ahí, que alguien se pregunte si la naturaleza misma del lenguaje y su sentido, obedecen a una connotación mayor de las leyes que con frecuencia la rigen. Pero como Woodsworth lo dijo una vez: es imprescindible que «cada poeta cree el gusto mediante el cual puede ser comprendido» con el fin de rellenar, sin mayor demora, los vacíos que estimulen el goce del texto. Porque la escritura, cuando proviene de una resonancia como la del cholo peruano, no sólo propone el surgimiento de una estética inmersa en el porvenir, una corriente o un estilo, sino que es iniciadora de una desintoxicación de las letras... Es decir, de una razón más indómita, más liberadora, más fantástica.

Manuel Ruano

Una experiencia de la muerte

I

Arrebatadme, o más bien enterradme.
Henri Michaux

La remota controversia sobre el poeta. Debate derivado de la confrontación sistemática de las inalterables dicotomías teológicas del mundo en tinieblas. El Bien y el Mal, conceptos simplificados que escalan por los riscos gloriosos de los nuevos reinos del Olimpo, se transforman en noción imperiosa de la sensibilidad establecida, una insólita, práctica y taxativa tabla de valores; en inútil acercamiento —una vez más—; en anotación cultural, sociológica, religiosa, pero en todo caso erudita. Se transforman, decimos, aunque permanezcan inalterables su aspecto, su apariencia.

Al abordar la presencia de César Vallejo a través de los métodos, de las explicaciones científicas, incluso cuando en la discusión intervienen sus íntimos, los que se dicen sus íntimos, los testigos que le amaban, surge de pronto con una pesada autoridad la cadena de interrogantes que tornan su obra —el *«Yo no sé!»* de su rebeldía— un fenómeno impermeable a los tópicos admisibles, convencionales por demás.

Sobre su afirmación de la duda, sobre su exaltación del choque físico contra la fatalidad, se suceden las respuestas, que no podían adquirir una forma diferente de la de los interrogantes, anticipando las inquisiciones borgianas que se sumergían en las grutas del Destino transparentándose en escritura: ¿Es concebible «explicar» la poesía? ¿Es posible traducir al poeta, es admisible traducir o revelar lo poético? El proceso semeja un espectáculo de imitación donde el público lograra excitarse identificando la voz o las voces que reproduce un cómico al escenificar una caricatura de un personaje conocido. ¿Es la imagen o la verdad lo que se emula, lo que se entrega a la risa?

Imitar, simplificar, imitar, he aquí la conducta corriente, la torpeza aceptada como natural para referir los empeños desesperados y radicales, y condenarlos al olvido.

La evolución de la personalidad poética de Vallejo discurre en sentido contrario, dejando al margen las exigencias de la cultura crítica y de los requerimientos documentales. Es la poesía la ruta que revela lo desconocido. El poeta, en paisaje semejante, obra como un guía que ha de internarse por sendas vírgenes; lo hace sin mapas, desarmado, a cuerpo limpio. Su trabajo denuncia los rincones ignorados que el universo reserva

aún para la especie. En un sentido general es el artista el que con su trayectoria —incluso cuando no le ilumina el sentido del orden, propio de la coherencia— apunta un trayecto inexplorado y enriquecedor que abarca hasta los viajes inmóviles.

Desarrollados en silencio, con mayor frecuencia.

Por ello, y por ese constante recaer en la caricatura frente a la escasez definitoria, contada y gota a gota con que se insinúa lo poético en el planeta de los humanos, podemos distinguir el sencillo ejercicio humorístico de ese trabajo creador de los artistas —reinventar un lenguaje, recrearlo o celebrarlo como redescubrir Venecia, Tánger, Santiago o París, pues ambas posturas coexisten a menudo—, trabajo que por lo común se descubre con retraso. Acaso mediante la imagen de un errar perpetuo.

En el retraso con que arriba el reconocimiento general a las propuestas universales parece pervivir una de las condiciones o reglas esenciales que designan a los creadores. No obstante ese *retraso,* tardanza o reticencia interesada, parece manifestarse en exclusiva respecto al artista. De persistir en la producción de Vallejo no será complejo comprobar que él no precisaba la honda redención que anhelan sus poemas, el descubrimiento de los espacios amables, ocultos o semienterrados en la vida, las intuiciones que ruedan hasta internarse en la esfera de las profecías, la recuperación del impulso resuelto que permite afrontar los desastres que parecen pequeños o mínimos por íntimos... Todos esos motivos, y otros, viajaban con él.

La prueba implacable de este apostolado que se materializa en una exploración solitaria es evidente en su muerte. Pero se reconoce con mayor intensidad repasando no pocos de los episodios biográficos que caracterizan su peregrinaje terrenal.

Se reconoce en primer término el latido colectivo que brota como un eco en esa ceremonia de ceremonias que sostiene la voluntad transgresora y mítica de Vallejo. Transgresora por impulsar la curiosidad más allá del presente, sin despreciar el pasado. Mítica por concebir todos los elementos comprometidos de forma encarnizada con lo humano, en relación con la única fe posible para asumir en la sensibilidad los desaires y golpes de la vida, y continuar: el descontento en la caída.

La voz que elude el estrépito, sin consolarse al silencio.

Es tal la secreta vehemencia con que Vallejo se entrega a ese empeño, realizado en vida, que en algunas oportunidades se diría víctima de su propia tragedia. En buena medida fue la tragedia de una época, la narración de un sordo enfrentamiento que permite desconfiar del libre albedrío y penetrar en las sombrías leyes que agotan el ánimo de los seres inocentes como niños. Vallejo refleja la pervivencia de una infancia que desemboca en el eterno y desigual combate quijotesco originado en los libros de caballerías: un niño lucha contra un ejército. Pertenece a la lógica que el niño sea arrollado sin conmiseración y que perezca largamente en las honduras de su ilusión de victoria, convertida bajo la fuerza en melancólico delirio.

Subsisten con posterioridad otras certidumbres. El alumbramiento de mundos apegado a esa inspiración salpicada de augurios como de temores, memorias y nombres propios. La multiplicidad de sentidos, sonoridades, imágenes y exigencias morales que se han nutrido de su vitalismo doliente. La búsqueda de la piel, la carne, la sangre y la fraternidad para vincular al individuo a sus orígenes, sin que las palabras lo encar-

celen en una prisión invisible. Estos y otros factores prueban, sobre la renovación innegable que plantea la obra de Vallejo frente al legado cultural que recibe en América y en Europa. La riqueza de su creatividad, donde lo primitivo —su ansia de arraigo sobre razones humanas, sobre sentimientos destinados a fundamentar una fraternidad verdadera— no designa en modo alguno, en instante alguno, una labor tosca.

En cuanto que Vallejo anticipa de palabra y de obra lo sustancial de la conducta que años después se englobará entre la generalidad, la moda y la abstracción, en el concepto *compromiso,* hemos de considerar la anticipación mágica que comunica su obra. La generalidad, la moda, la abstracción y el interés reducirían el alcance de su manifestación en *lo social,* consecuciones debidas sobre todo a las intoxicaciones de naturaleza política. En Vallejo el testimonio sobre el ser humano se halla quintaesenciado, subsumido en una actitud de ferviente unión con un mundo concreto —cruel—, y su obra produce una explosión de verdades materiales que se elevan sobre el pesar de la conciencia, sobre lo insatisfactorio y cotidiano. Vallejo reemprende el aprendizaje de los sentimientos y la libertad como en una utopía de la que ya ni siquiera se conserva el recuerdo. Acaso por tratarse de una locura habitable y quizá sólo soñada, hospitalaria. Personal.

II

¿Es el sueño en mí el que estorba toda acción?
R. M. Rilke

En julio de mil novecientos setenta y uno sigue vigente la polémica que ronda a Vallejo. ¿Un fantasma persigue al espectro afligido del poeta? Juan Larrea escribe el prólogo al estudio biográfico de Ernesto More evocando los encuentros con Vallejo en la primavera francesa de mil novecientos veintiséis. Ansia de viaje en Larrea por aquella época de presagios frente al magisterio tácito, discreto, de Vallejo en París. Serán las de Vallejo enseñanzas que envolverán la Ciudad de las Luces en la confirmación de su leyenda singular. París, punto de paso, cita inevitable con un espíritu ardoroso de fraternidad que habrá de relacionarse años después con el poderío de las proclamas soviéticas en su dinámico discurrir por el Viejo Continente, tierra de asilo. París, refugio de las artes que sufren en el acoso o en el silencio, avispero de las vanguardias como del secular tradicionalismo católico que, de pronto, sin avisar, emerge portando cruces de fuego en un hercúleo desmentido del mito. París, reino de Vallejo y de una poesía que abandona el *spleen* para definirse contra un horizonte surreal con verbo beligerante.

Los años veinte no sostienen, a esa altura de la década, la sonrisa feliz con que han sido etiquetados por el periodismo y la historiografía fáciles. El fantasma viajero del marxismo ha cobrado cuerpo, erige los cimientos metálicos de una maquinaria puntual, y centenares, miles de intelectuales, artistas y trabajadores responden cual mosqueteros al llamamiento revolucionario que aspira a trazar el fin de una era y el inicio de otra.

Por tanto: nos hallamos ante un tránsito infatigable, variado y fértil que implica a Vallejo y a sus allegados, entre las nostalgias de un Nuevo Mundo que permanece sin redescubrir tras las singladuras colombinas, las peripecias de una ideología que cristaliza en un neo-cristianismo enérgico dispuesto a la acción, y la generosidad de los artistas que —en el conocimiento o en la ignorancia de los subsuelos de Fedor Dostoieski— se aprontan a una lucha sin parangón. Resulta indispensable renunciar a los conceptos sobrepasados por la dinámica de la Historia para propagar los rasgos y principios novedosos de la moderna insurrección, del jacobinismo extremado por las directrices de Lenin, por el ejemplo del Ejército Rojo acaudillado por Leo Trotsky... Es preciso asumir la disciplina de los agentes profesionales al servicio de la liberación definitiva y mundial.

Una verdad distinta, el comunismo internacional, se revela en el punto de inflexión de un período *feliz* en decadencia irrefrenable. Las contradicciones que proceden de la noche de los tiempos no perdonan. Se perfila el asalto violento de los años treinta. Se anuncia la conquista efectiva del orbe por un ejército de ideas, ideólogos y desharrapados; por el activismo disciplinado de las masas, a impulsos de conciencia; por la nueva religiosidad —ésta vez de signo proletario— que hará temblar y sucumbir todos los obstáculos que alejen la humanidad del paraíso en la tierra.

La fe colectiva se nutre de innumerables credos que convergen en moldear la estampa real del edén alternativo propuesto. El resultado se ajusta a la medida de cada sensibilidad comprometida en la contienda de la igualdad. Planteado con tintes religiosos, sin embargo, su mensaje nuclear no consiente la indiferencia exterior ni la heterodoxia interna. ¡Obediencia! El grito es compartido por los seguidores de Mussolini en Italia. En las mismas fechas. La coincidencia no tendrá una solución pacífica.

De ahí que por la lógica férrea e intestina de las doctrinas totalizadoras, estas modalidades que se presumen nuevas, destinadas al parecer a la emancipación de los pueblos, desde perspectivas encontradas, desemboquen en el belicismo, abiertamente y con propósito de exterminio. Años treinta: las luchas callejeras que tienen lugar en Berlín entre nazis y comunistas no se diferencian en demasía de los asesinatos y redadas que se suceden en Chicago y otras poblaciones norteamericanas, a consecuencia del tráfico ilegal de licores y alcohol.

El autoritarismo adopta las mismas o análogas formas en el seno de las organizaciones que proclaman sus reivindicaciones revolucionarias.

Como es sabido, Vallejo adopta de modo visceral el ideal difícil del comunismo. Desde *Los heraldos negros* se advierte el tono acerbo y agrio que retrata su esperanza, la impronta bárbara de una religiosidad feroz que suscitan el odio, la opresión, la arbitrariedad y la muerte psicológica, y que en los mejores casos transfigura sus nuevas de amor trascendental en grosero palabrismo consolador. El ansia de una ausencia amorosa religiosa inunda sus poemas («Ascuas», «Ausente», «Setiembre», «Dios», por poner ejemplos significativos), en esta primera época. Y permanecerá como heráldica distintiva de sus imágenes, agudizándose en su intención rebelde —Vallejo aparece con amargura como un ángel caído, enfermo, hereje antes que pagano— hasta el fin de sus días.

Ese anhelo, sin embargo, no se trastoca en su obra de modo sustancial cuando lo orienta hacia la entrega a la tarea de construir el Nuevo Mundo de las profecías resu-

rrectas. Vallejo permanece. Cobra una resolución que abandona los límites de lo inmediato, a la vez que se concreta todavía más que antes: *España, aparta de mí este cáliz*. El poeta no ha dejado de ahondar en sus sentimientos. Pero reproduce el paso de la situación personal a una esfera de reivindicación de una actitud. Vallejo tiende hacia lo colectivo y lo une con su propio sentir por el propio curso de la historia. Sabemos que los mismos emblemas que salpican su biografía y su muerte generan resonancias que esclarecerá la posteridad. Su *religiosidad* laica se desgrana mediante la queja, la rabia, la expulsión del odio y el dolor, la violencia que provoca la masacre multitudinaria de los niños, las mujeres y los varones destruidos por las armas. Pero tras el rapto de la ira, tras el vibrar de la venganza imposible, brotan el desconsuelo, la desesperación, el horror en estado puro.

La poesía de Vallejo, en particular la que se fundamenta en el testimonio enloquecido ante lo cotidiano de la guerra civil española plasma sin medias tintas el re-encuentro con el *frío* ya sentido. La manera española de morir, la llama Vallejo, para distinguirla de los perfiles monótonos que han agitado su contemplación a lo largo de tantos años; *la imagen española de la muerte* —diagnostica—.

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,
con su coñac, su pómulo moral,
sus pasos de acordeón, su palabrota.
¡Llamadla! No hay que perderle el hilo en que
la lloro

El diagnóstico se ha metamorfoseado en sentencia. Ante esa estampa que ya ha embestido —los nombres propios sugieren el sentido próximo de una convivencia, de la ceremonia macabra en que no cabe ser espectador—, Vallejo escribe: «Su cadáver estaba lleno de mundo», «va la vida coleando con su segunda soga», «¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo». Secuencias que implican *otro* acercamiento a la figura familiar de la muerte, y que ante todo constatan el aplazarse de un final que se intuye próximo y de nuevo prorrogado. Falsamente prorrogado, pues otros mueren. Y con ellos, salvados del anonimato de la catástrofe por sus nombres y sus apellidos, cae el mundo, la humanidad.

En estos poemas, marginado el cáliz de condenación y muerte y destrucción, Vallejo permanece fiel a su ininterrumpido orar. A su ininterrumpido llorar. Su postura desesperada no secunda un programa ideológico, sino una actitud personal que pretende trascender el encuentro con la muerte física.

Varios días orando con sudor desnudo
los milicianos cuélganse del hombre.
Varios días, el mundo, camaradas,
el mundo está español hasta la muerte.

III

¿Por qué palabra empezar, por qué desorden?

Eugenio de Andrade

¿A santo de qué tratar de ordenar las cosas?

Federico Fellini

Sobre la lógica contradictoria y perversa de las visiones extremistas se impone la singular personalidad del poeta. Permanecemos anclados en la controversia que enfrenta los retratos sagrados de Larrea y More. Según las versiones, una de ellas ya estimada en función de los imperativos ideológicos de un período histórico en el que no sólo tembló el mundo, Vallejo fue, por encima de otras consideraciones, un militante ahogado en la corriente de la lucha política mundial del socialismo científico. Un militante que contribuyó a concebir la poesía como un simple instrumento arrojadizo, un arma con el que fustigar y exterminar a los enemigos del proletariado, una bandera de enganche idónea para nuevos iluminados.

La imagen de la iluminación posee un significado real y concreto asimismo en el retrato que ofrece Larrea en el mencionado y contestatario «Prólogo». Y se transforma en *Revelación* frente a los postulados marxistas de *Revolución Mundial.* Siguiendo el emotivo y desbordante discurso testimonial y polémico del poeta vasco sobre su camarada peruano y parisiense, sabemos en primer término que Vallejo «es un *Caso*». A continuación, Larrea da rienda suelta a su interpretación lírica y amistosa; se suceden los elogios póstumos, las remembranzas patéticas, pasionales, que en muy pocas ocasiones alcanzar a plantear o especificar el trabajo de Vallejo en relación a su entorno y a sí mismo. *Mil y pico páginas* —indica Larrea— transforman sin descanso la figura del creador peruano en una encarnación cultural, en un fenómeno que repudia la retórica convencional, en un recuperador espontáneo y ultraísta de los valores *nativos palpitantes en su sensibilidad,* en un difusor de conciencia... Las imágenes que colecciona Larrea en sus consideraciones son innumerables, y conforman un retrato difuso donde la carnalidad del individuo resulta eclipsada.

La poesía de Vallejo transmite motivaciones diferentes que apelan al sentimiento humano desde el dolor. La poesía de Vallejo se fundamenta sobre metáforas y memorias trágicas, y discurre desde la materia móvil del lenguaje hasta la comunicación directa y visceral de la realidad individual a través de las circunstancias inmediatas. Es su obra una tarea que tiene relaciones con la artesanía no sólo por las dificultades con que se desarrolla en la práctica, sino por la constitución fundamental de un lenguaje como premisa indispensable para el poema.

Incluso podría afirmarse que en esa convergencia de enunciados, deseos, recuerdos y aspiraciones que impulsa al ser humano a vaciarse —y vengarse— mediante la escritura, no se busca el *logro* del poema, sino la plasmación documental del universo. Este es el paso permanente en ese perseguir/perseguir-se que Vallejo expone en solitario. Su voz se muestra lamento solitario, desesperado y arrinconado en cada verso. Esto es: se identifica sometiendo el aislamiento personal. Y se transforma poco a poco en un vehículo de lo colectivo. En este proceso —que permite compartir el gozo de un idioma original que se recrea a sí mismo en lo sensible, que es también lo real, lo cotidiano y lo fatal—, en este proceso Vallejo acomete una empresa vital donde coinciden hasta la confusión el aliento religioso y la ética estructurada por una ideología surgida de la injusticia y la necesidad.

No cabe duda que Vallejo profesó los valores arquetípicos del militante ejemplar. De esto han quedado pruebas irrefutables. ¿Gajes del oficio de vivir, de escribir, de dudar? ¿Efecto de la aceptación de la tragedia, de los espejismos políticos, de las qui-

meras teológicas de la sociedad utópica...? Todas las vanguardias de la época cayeron en el maniqueísmo; sin excepción. Pero salvo tristes excepciones que desembocarían en penosas pautas de comportamiento dirigido —que lastraron la pedagogía crítica de autores como Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Henri Lefebvre o Roger Garaudy, por plantear ejemplos pertenecientes a campos distintos del arte y de la intelectualidad—, la uniformidad disciplinaria se mantuvo durante un lapso de tiempo poco prolongado. La contienda mundial despejaría con los trazos sangrientos que Vallejo emplease para describir los conflictos insondables del individuo, gran cantidad de incógnitas al respecto. Los años —en este punto Larrea se torna preciso— en que se registra en el ánimo rebelde de Vallejo una nueva síntesis donde coincide su aspiración redentora de la humanidad y su apuesta interior.

De esta forma, revisando el desplazamiento subordinado a una crítica íntima constante, Vallejo no pierde el sentido de la realidad. Expulsado de París, febril colaborador de la causa republicana en la guerra civil española, su poesía agudiza el tono de *tránsito* que ya se anunciaba en sus primeros libros mediante la reflexión sobre el tiempo. No obstante, el apego a los acontecimientos parece suplantar la intensidad expresiva en que Vallejo trasciende lo indeseado y terrible, que se define no tanto contra la violencia como contra la muerte.

En Vallejo se advierte la asunción dramática del Destino. Su poesía última lo manifiesta con rasgos que se desplazan desde el plano colérico de la impotencia hasta el área en que las obsesiones del ser humano pierden su envoltura alada de insinuación estética para adquirir la condición de las afirmaciones pasionales. Los versos se han depurado: desafían con una voluntariosa sobriedad. Se encuadran en las estructuras convencionales —pero insumisas— de los himnos proletarios, sin despreciar con un impulso definitivo su resonancia religiosa. Evolucionan a golpes en un sentido circular. Y concentran en su seno el conjunto de preocupaciones humanas del poeta que habla de sí mismo, para sí y para los otros, cerrando un círculo. Tanto *Poemas humanos* como *España, aparta...* subrayan que lo esencial de Vallejo se ha enriquecido con perspectivas nuevas y más hondas que reiteran la inocencia beligerante del individuo humilde bajo el peso del mundo. A la evocación añade el poeta una noción rebelde que tiende hacia adelante y que se fusiona con el contenido de una esperanza. La frontera sigue simbolizada por la muerte.

> El tiempo tiene hun miedo ciempiés a los relojes.
>
> *Poemas en Prosa*
>
> Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,
> es el tiempo, que marcha descalzo
> de la muerte hacia la muerte.
>
> «Me estoy riendo»
>
> En suma, no poseo para expresar mi vida, sino
> mi muerte...
>
> *Poemas humanos*

Con independencia de las circunstancias míticas que rodean el fallecimiento de Vallejo —París, el aguacero, las últimas exclamaciones agónicas que proclamaban su nuevo destino en Madrid...—, puede apreciarse nítido un perfil más aproximado del ser

humano que, en la mayoría de las versiones, surge por una secuencia de factores extraños e interpuesto. ¿Místico, activista, lírico, obrero de los versos, apóstol de credos libertadores, leyenda? Vallejo resultó un hombre que convivía con *su* muerte, un poeta vital tocado por la amargura, que matizó y expresó las preocupaciones del mundo moderno impulsado por una nostalgia de primitiva —que no arcaica— desnudez de corazón. No sólo presintió desde sí los rasgos de la época que se avecinaba, sino que transfiguró su religiosidad en una actitud material, en una confesión inequívoca.

Es pertinente por ello aludir al magisterio esclarecedor de Angel Crespo sobre este detalle. Vallejo, como Platón, se expresa mediante un lenguaje universal inédito, sostenido por metáforas, alegorías, imágenes, «fascinado por lo desconocido» —la vida, la muerte, el no saber, la propia expresión no poseída...—, renunciando tras el callejón sin salida que se desprende de la formalista y ortodoxa novela *Tungsteno* (1931), articulada en razón del purismo realista, *histórico,* conforme a la visión de Crespo en su brillante análisis de la confrontación entre Platón y Aristóteles («Las cenizas de la flor») y sus doctrinas, a los caminos ya recorridos de la documentación que se agota en sí misma. Vallejo reafirma su personalidad en la poesía a través de instrumentos poéticos. No le ciega ya la materialidad de lo sentido o contado. Acepta el esoterismo del misterio humano —que abarca desde lo personal hasta lo colectivo— y se incorpora a él, recobrando la claridad de su intuición, ya evidente en *Los heraldos negros* y *Trilce.* El siguiente paso revelará —merced a su minuciosa notificación del tiempo, de la desesperación emocionada, *en frío, imparcialmente,* de la ilusión que abraza y se entrega a la causa del hombre— que la vida se transmuta en una realidad próxima irreductible. Su lenguaje expresará verdades universales, confirmándole como poeta de metáforas e imágenes, en lugar de confinarle en el corsé del cronista de la historia de la poesía, reproduciendo el argumento citado.

De ahí se infiere que Vallejo, sobre la identificación que consagra en su obra, con énfasis, en *Poemas en Prosa* —política, cultura, alma, religiosidad ética, independencia de cualquier iglesia— refleja transparente la metamorfosis de un credo de imposición a un ideario de dispersión (como asimilamos en «No vive ya nadie...»: «Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto»). En este ámbito Vallejo captará con un estricto sentido de la medida —desde la prosa tiende al verso, como si hubiera de reunirse con una forma inicial y a la vez originaria—, con una ejemplar economía verbal, los signos de la humanidad que pervive a pesar de sus heridas. Su insistencia en la composición de una simbología propia podría denominarse, de acuerdo con Paz en *El mono gramático, fijeza.* De aceptar hasta las últimas consecuencias el juicio del escritor mexicano, «la fijeza siempre es un momento del cambio. La fijeza es siempre momentánea». Y como es sabido, Paz revela mediante este término el contraste entre movilidad e inmovilidad, entre la retórica formal y el contenido profundo de las frases y las metáforas, en el continuo tejer y destejer las *palabras-cosas* anhelantes de realidad.

Tránsito, transformación, evolución, cambio, los múltiples sentidos de estas expresiones se concretan en el proceso por el que Vallejo conduce en paralelo el desarrollo

de su obra con su constatar el «infierno» de los otros. ¿El medio, la encrucijada? Él mismo al escribir. ¿Su destino? Aquel espacio que de la guerra civil nos desplaza a un territorio inefable donde reina la fraternidad, donde han desaparecido las servidumbres de la enfermedad y el dolor, y donde la muerte, vencida, claudica.

En cualquier caso ninguno de los factores reseñados más arriba retrata en modo alguno a un individuo obediente. Ni conforme. Acaso porque la poesía de Vallejo expone lo contrario. Desde sus primeras manifestaciones, desde sus entonces ya poderosos y seductores atisbos, queda patente —con un acento personal— su desconsuelo. El carácter inasequible de su desconsuelo. Y se reafirma en sí, luego de largos serpenteos de la conciencia, sin dejar de recoger ecos, voces, ritos, cadáveres anónimos. Con menor frecuencia nombres multitudinarios. Expulsado de la vida, no resulta posible incluirlo entre los creadores adscritos a la metafísica, a la mística celeste; tampoco entre los fervorosos místicos de la revolución —sea ésta posible o no en un sentido *universal*—, y menos aún en el seno de la ceguera aceptada por propia voluntad que venda la vista de los *partidarios* de profesión. Por el contrario, aún cuando a Vallejo lo arrastren y consuman los acontecimientos, reconoceremos su obra en un espacio donde el ser humano, al gritar, lamentarse, llorar y abrazar a los semejantes, respalda al poeta.

Sentimos ardor en ese encuentro de la realidad refugiada en la cara oculta de los objetos, las apariencias, las palabras y las sombras. Lo desconocido y emblemático y próximo, retomando los mitos platónicos, brota en la poesía de Vallejo como pesadumbre emancipadora. ¿Ataduras terrenales impiden el vuelo de las quimeras, la curva de las sonrisas, la calma que afronta y desmiente la fatalidad? Sin duda, del mismo modo que las ideas filosóficas, según María Zambrano, reflejan estados de ánimo que pueden acabar con el sentido del pensamiento. Persiste el misterio —la locura triste que da la autenticidad al lenguaje más allá del tiempo— incluso en la negación de la vida. El suicidio —la paradoja envuelve el misterio— puede depararnos, de acuerdo con la supervivencia escéptica de Cioran, una experiencia vitalista.

Ardor. Hay ardor incluso en las oportunidades en que la consideración del mundo —tiempo, dolor, memoria, vida, muerte, llanto, movimiento, cuerpos mutilados, hermandad, paz, hambre, hombres, niños— adopta una apariencia gélida. Un escudo que se alza contra el horror, ya conocido, Por los demás, vivos y muertos en la maldición fratricida de la contienda, es como Vallejo culmina su retrato —*Su cadáver estaba lleno de mundo*—: Un niño. *Sin boca.*

Francisco J. Satué

羣衆

戰爭完畢、士兵死了、有一人到死兵處對他說、我這樣深刻的愛你、請你不要死！唉！但死者沒有復生。

未幾、兩人到死兵處對他說、請你不要遺棄我等！勇士！請你復生罷！唉！但死者仍然不活。

後來二十人到死兵處、一百人、一千人、五十萬人、哀哭地說、我等這樣多的愛情、都無法將死者復生、唉！死者依然不活。

然後數百萬民衆、將死者包圍、聯同對他說、兄弟、不要去！唉！但死者仍然不活。

於是全世界人民、將他包圍、死者見彼輩悲哀的面容、乃感動了、那時他就緩慢地起身來、把第一人擁抱、即開始步行。

El poema *Masa* en idioma chino

El hombre vallejiano

Aun a riesgo de caer en el tópico y desarrollar una argumentación a partir de frases gastadas hay, por fuerza, que referirse a la angustia existencial en la obra de César Vallejo. Podría decirse que fue la columna vertebral de su vida, sin dejar de lado otros aspectos que están vivos a cada paso de su verso. Vallejo fue un creador de múltiples preocupaciones, pero lo existencial era chispa que provocaba su maravillosa conflagración.

Existencia y vida son términos que aparentemente son sinónimos. En cuanto a lo temporal se refiere sí hay un paralelismo, pero si se piensa en el ser humano como algo eterno a través de todos los tiempos y que va turnándose por medio de sucesivas reencarnaciones, la diferencia es digna de analizar. No es que Vallejo fuese un defensor a ultranza de la trasmigración de las almas o algo parecido ya que en ningún pasaje de su obra se aprecia esto de una forma tajante. Pero si se habla de Vallejo como un ser que en su obra planteaba una profundidad que iba siempre más allá de lo tangible, sí que hay en él ese continuo cavilar por la existencia. Vida que se convierte en más vida después del último suspiro. Esperanza como un seguro contra la fatalidad a la que el poeta se agarra en un intento de cerrar los ojos rechazando el destino inexorable. En el poema en memoria de su hermano Miguel los últimos versos...

Oye, hermano, no tardes
en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá.

... está acaso de forma demasiado evidente, ese ansia por prolongar la vida y sumirla por completo al concepto de la existencia. Lo que existe es algo que no puede morir por más que la fatalidad se empeñe en ello y la muerte no ha sido más que un accidente fácil de subsanar con una leve advertencia.

Y es que el hombre vallejiano —aquél que nace en sus poemas— es un ser completamente indefenso ante los designios del destino. Transita a todo lo largo, tanto en los ejercicios poéticos como en la prosa, el teatro y hasta en las cartas, dirigidas a personas tratando temas circunstanciales. Vallejo jamás pudo ser el ateo con el que en alguna oportunidad se le ha comparado; su relación con Dios es una continua interrogación, esa búsqueda que intuye estéril y amarga por la imposibilidad del encuentro, pero que es la única solución ante lo intangible. Es el momento cuando el hombre reta al Creador, no quedándole más remedio que reconocer en Él una criatura distinta a la siempre cultivada. Dios se equivoca o alguna entidad perversa lo mantiene prisionero —como creen los agnósticos— y de ahí el retorcido devenir de la humanidad. Y peor, en el momento en que el poeta encuentra definitivamente un fallo en la estructura de Dios:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre
hoy supieras ser Dios.

Cálido reproche, reafirmación en esa sumisión que por muchos que sean los avatares de la vida continúa siendo fiel al Ser supremo del que se considera eterno vasallo. Humildad no sólo achacable a aspectos que puedan tener su raíz en el origen social o étnico. Si hay algo que Vallejo arrastró durante toda su vida fue el saber ser grande, cualidad jamás exportable en estereotipos vulgares o frívolos. Esa grandeza radica en el no contentarse con lo corto y superficial que pudiera significar la simple vida, desdeñando un más allá, eterno ciclo en el que están inscritas muchas vidas. En este caso la grandeza se convierte en un lujo que solamente unos pocos pueden ostentar.

Para Vallejo fue importante ir tras la esencia humana, una investigación que elaboraba a partir de sí mismo, paradigma que le servía de excelente antesala a la hora de centrarse en los demás. Y es que no podía partir de algún elemento simple y sin sustancia a la hora de preguntarse una y mil veces más por ese problema de la existencia. Angustia de la que constantemente quiere liberarse el poeta, acudiendo para ello a una acuciante mirada alrededor y descubriendo elementos que enmarcan a la vida humana más allá de lo metafísico. La política, el erotismo. He aquí dos asistentes presurosos del Vallejo angustiado que le transportan de un mito inasible a un logos al alcance de la mano. Ante pesarosa reflexión como,

golpes como el odio de Dios; como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... yo no sé!

de *Heraldos Negros,* hay la vivificante fórmula de

retira la cicuta y obséquiame tus vinos

de «Nervazón de angustia», el poeta bascula en un universo de mundos del que se siente prisionero, busca y logra escabullirse para volver a caer en él, pues su sino es una luminosa maldición de la que seguramente se sentiría agradecido. Normal si se tiene en cuenta lo enamorado que César Vallejo estuvo siempre de su estética, no obstante lo mal pagado que estuviera. A cambio de belleza, joyas labradas y recamadas con palabras, la adversidad respondía con hambres, enfermedades y uno que otro proceso injusto.

Al Vallejo prisionero por lo existencial hay que sumar, o añadir, aquel encerrado en el recuerdo. Remate a todos sus desvelos, pues la existencia, la eternidad, el tiempo prisionero en ciclos, no es solamente el presente y el futuro infinito. El pasado es la base de lo demás y a él nos debemos de la misma manera como acudimos a un archivo. Vallejo llevaría consigo su comarca y el apego de sus huesos a los de su familia como un capital superior a la más jugosa de las herencias. Un hogar numeroso pero en el que todos sus miembros son importantes, le daría a Vallejo esa noción de universalidad por cada ser humano que respiraba su mismo aire. Aire que era común a todos, pues la visceralidad jamás encendió su pecho, llegando como máximo a sacrificar el buen hacer literario por la denuncia social.

Vallejo, como buen hijo de la vanguardia postsimbolista, hacía de elementos gráficos material con que expresar o afirmar fuerzas centrales de un tema. Es así, como en «Más allá de la vida y de la muerte», la sangre que queda pegada a su rostro después del beso de su hermano Angel no es más que el común denominador del amor y dolor

sentido por ambos por la muerte de la madre. Desde el principio de este poema en prosa, la inquietud por lo existencial es patente, ya que hay como una aceptación a la desaparición de la madre. El recreo de la naturaleza y su encuentro con ella después de tantos años de ausencia, es un afán por la continuidad instalada en el eterno gran círculo. Al mismo tiempo la angustia no le deja y hace que el relato poético adquiera todos los perfiles del Génesis y Apocalipsis que se encuentran en algún extremo, dificultando al máximo la localización del principio o final de cualquiera de los dos. Lo mágico y estético tienden a embalsamar lo preocupante, lográndolo en mucho, pues es cuando más se ponen de manifiesto la sensibilidad costumbrista y patriótica de Vallejo y ese peruanismo universal que no le iría a abandonar jamás. Pero estos últimos ingredientes que en otro autor correrían el riesgo de declinar hacia el folclorismo, en Vallejo no son más que segmentos anhelantes de vida, vértebras de las muchas que constituyen su múltiple estructura. Reparto que en ninguna forma le debilita y sí le incita a un deambular estético por el camino trazado desde el consejo:

No olvides en tu sueño pensar que eres feliz,
que la dicha es un hecho profundo, cuando acaba,
pero al llegar, asume
un caótico aroma de asta muerta.

No sólo en «Pero antes que se acabe» está el continuo dar una de cal y otra de arena, familiar en todo el quehacer vallejiano. Parece que en la reconvención a la que menudo acude existiera la firme advertencia de que no nos dejemos sorprender, pues a cada recodo la vida (o la muerte disfrazada de ella) esconde una puñalada traidora. No habrá miel sin moscas ni presea sin inhumano esfuerzo. Todo ha de costar lágrimas de sangre, quizá porque el destino del hombre, parido con tanto dolor de mujer, sea cambiable por altísimo precio. Si a una vida que en algún momento puede resultar agradable y dadivosa se le extraen gotas de aroma, habrá que anotarla en la larga ristra de la existencia... sucesión de aromas o de hieles.

El ser vallejiano, ante tanta ingratitud como es el pagar este alto precio, además tiene la desgracia, o la fortuna por etapas, de ser uno eterno, condenado a contemplar y evocarlo todo con lastimeras reflexiones.

Murió mi eternidad y estoy velándola

Es el verso inmortal que remata «La violencia de las horas», ese réquiem ante la desolación por las personas fallecidas y el mundo de la niñez y juventud en ruinas.

Vallejo peleó siempre a favor de la autenticidad ya que la suya era bandera de lo genuino a cualquier precio. Cuando la aparición de las vanguardias en la década de los veinte no se pronuncia contra ello de una manera frontal, sino con la sana intención de hacer de abogado del diablo. Veía en los nuevos movimientos la frontera de épocas muy distintas y asistía jubiloso, pero con la intención de aprovecharse al máximo y así hacérselo entender a quienes le rodeaban. Sentía una inmensa preocupación por el deslinde hacia la vulgaridad, presintiendo qué era lo que estaba sucediendo, presas como estaban las nuevas generaciones ante el maremágnum del progreso que les avasallaba. Para un mundo sumergido hasta ese momento en ciertas tinieblas, la ocasión para pre-

cipitarse en equívocos estaba al alcance de la mano. Vallejo pretendía hacer de faro, de luz conductora hacia una nueva y auténtica poesía.

La aparición de *Trilce* supone la aproximación definitiva de César Vallejo a las nuevas tendencias; no sólo la del insigne peruano, sino la de buena parte de Hispanoamérica. Pero Vallejo era conciso: si se había desertado o liberado del modernismo, ojo avizor tendría que escribirse para no caer en nuevos vicios que propugnaran oscurantismo. El modernismo cumplió fielmente una etapa de la que los vanguardistas debían sentirse herederos, pero como todo en la vida, tenía que ser reemplazado. Es más: con dignidad, el merecido honor hacia aquello que cumplió un deber con la más alta de las paternidades. Por lo tanto, la nueva época de electricidad, aeronáutica, telégrafo, ferrocarril, radio, etc., no debería ser espejo que copiara anticreativamente cómo funcionaban esos aparatos, sino que en medio de la dinámica del poema, nos hiciera sentir cómo era un cinematógrafo, sin necesidad de encerrarnos en una sala oscura.

Moldes que ampliaba Vallejo no sólo al estricto círculo del tecnicismo, sino a otros elementos hermetizadores como el nacionalismo o los prejuicios raciales. Su indigenismo no sería más que una excusa poética; nunca una bandera de enfrentamientos o coacción. Si era necesario enfrentarse con los *ismos* de antes de la muerte de Rubén Darío, también era menester hacerlo con los nacientes. Por eso Vallejo prescindió de recetas, conceptos preelaborados que enconcertaran lo que tendría que ser creación pura y diáfana.

La literatura hispanoamericana de esos años tiene el compromiso de renovarse ante un continente que asiste entre atónito y entusiasmado a la tecnología y a los cambios políticos que necesariamente se tienen que derivar de ello. Es lógico suponer la fuerza de gravedad que semejantes acontecimientos tienen sobre todo lo cul ural y en especial lo literario, habida cuenta del choque frontal que ejerce la palabra como mensajera del pensamiento. Entonces los nuevos escritores hispanoamericanos no tienen más remedio que dejarse impregnar de lo recién salido del horno europeo y transplantarlo con nuevos aires a una idiosincrasia que se supone dispuesta. La emotividad de sus mentores hacía ver en la masa destinataria proclividades en muchos casos inexistentes, muro ante el que no cabía detenerse, pues en la empresa se iba la nueva vida que querían germinara como alborada de otra época. Formas que no eran más que incómodos ropajes como la sintaxis, la declamación y la retórica, unidas a corsés como la musicalidad rítmica, la métrica y las aritméticas estrofas, se estaban viendo zarandeadas por las innovaciones del verso libre y la deserción temática. Imágenes que pretendían llevar toda una carga visual, y que a menudo la lograban, eran la presentación de la nueva poesía, la que a su vez pretendía ir de la mano de las obras en prosa y de las otras manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura. Nacen las primeras publicaciones abiertamente vanguardistas como *Proa,* de Buenos Aires, y *Actual,* vocera de los estridentistas mexicanos. La nueva literatura había surgido, ante los ojos de un público que sin lugar a dudas no estaba preparado para formas totalmente chocantes con el lirismo almibarado y el verso épico, cantor de trasnochados patriotismos.

No obstante, Vallejo no «se apunta» de forma ciega a lo que considera más como lucubración modista que verdadera revolución literaria. Se sirve, sí, de las nuevas técnicas, no para hacer de ellas la razón de la misma razón, sino como mero vehículo de

lo que nunca debe morir, la poesía. El esfuerzo avasallador de sus coetáneos lo ve como simple plagio y acusa a su generación de poco menos que impotencia. No hay en ellos la sensibilidad necesaria para la simbiosis a que llaman los nuevos momentos. Todo es lúdico y mimetista, en un afán de disfrazar como literario a triquiñuelas como los blancos espaciales, desarticulación del lenguaje, abandono de la puntuación porque sí, vaguedad en los conceptos. Lo que no deja de desconcertar, si *Trilce* se lee de una forma rápida y sin sopesar debidamente el ritmo interno, gravitacional, del poemario.

Prueba de lo expuesto anteriormente de lo remachado por Vallejo en el sentido de que las formas no eran malas si se hacía de ellas instrumento y no motivo final para disfrazar como poesía y creación lo que no era nada. En absoluto; ni siquiera ir por caminos trillados del antiguo modernismo. Pura y simple falsificación. Duro tendría que resultar en años posteriores a autores como Pablo Neruda, Jorge Luis Borges o Manuel Aples Arce que César Vallejo tratara creaciones suyas de aquellos días como «grotesca pesadilla simiesca», carentes de fisonomía propia. Todo el *Fervor*... que Borges vuelca en ... *de Buenos Aires* lo califica Vallejo de falso y epidérmico, como el latinoamericanismo de Gabriela Mistral. Ausente todo ello del timbre humano, el latido vital y sincero del que el artista tendría que ser fiel cancerbero, pues para eso había sido escogido por la naturaleza, quien en sus inescrutables leyes llama a ciertos seres al sacerdocio de la poesía.

El camino abierto por Vicente Huidobro con la publicación de *El espejo de agua* en 1916, parecía cegarse por la inercia de quienes no sabían, o no querían, receptar su mensaje. La angustia de Vallejo era patente y a ello podremos achacar la afortunada aparición de *Trilce* en 1922, justo en el momento fronterizo en que las influencias se enseñoreaban del terreno latinoamericano y había que dar el aldabonazo a lo que, según Vallejo, era la senda equivocada. Sin embargo, no deja de sorprender la cantidad de formas que el mismo Vallejo censuraría, a tenor de lo expuesto por él, en escritos como «Contra el secreto profesional», publicado en *Variedades,* de Lima, en 1927. El látigo se convierte en autoflagelo al leer estrofas como,

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (... Mejor
no digo nada

de la entrega número XXXII de *Trilce.* Quizás la intención del autor no es más que dar la de cal y arena que se me antoja patente en el libro, en un claro intento de «demostrarle» a los que detraía que también era «capaz» de los espacios en blanco, renglones y paréntesis sin ton ni son. Enfrentando a esto y haciéndolo volar felizmente de la memoria, auténticas joyas como,

Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye.
con tu mudez que me asorda?
Oh pulso misterioso.

del poema XLIV del debatido libro. La opinión de César Vallejo al respecto de toda esta problemática de sus días es sólo palpable a raíz de la lectura mesurada de *Trilce* y de las entregas periodísticas donde se pronuncia abiertamente sobre el tema.

La sensibilidad poética de Vallejo no se detuvo solamente en la plasmación de metáforas y en la investigación hacia nuevos caminos de vanguardia. Su contribución iría más allá en el campo del humanismo, si es que la literatura no era ya en sí un inmenso laboratorio de experimentación por lo humano. Pero los problemas de la sociedad se solucionan aplicando medidas técnicas y científicas y es cuando nace la política como tal. Vallejo es consciente de ello y se acerca a la política guiado por ese *cristianismo militante*, pero no militarista, que practicaba. Al Vallejo en cierta medida «ofendido» con Dios se anteponía el conciliador, aquel que deseaba extractar de la enseñanza religiosa el bálsamo para aliviar dolencias sociales.

Es así como en la redacción de *Tungsteno* el poeta cede el paso al heraldo de la denuncia, aprovechando los nuevos aires que mecían al mundo con una revolución socialista en la Rusia de los zares, triunfante ya, y los cambios que se avecinaban o adivinaban en otras partes del mundo, al socaire de la gran gesta de Lenin. La industrialización a gran escala de los Estados Unidos obligaba a la búsqueda de materias primas allí donde las hubiera y en la misión no se contemplaba en mucho a la ética y sí a la eficacia. Cualidad que venía a respaldar el afán de enriquecimiento de las clases dirigentes de los países productores, dinámica palpitante en nuestros días.

Las fértiles sierras del Perú encerraban algo más que una tierra propicia a todo tipo de agricultura. Y prácticamente no tenían dueño, si se tiene en cuenta el poco respeto hacia los naturales, considerados meros ocupantes y nunca legales propietarios de lo suyo desde épocas inmemoriales. Los soras ven con indiferencia, a incluso cierto regocijo irónico, aquel despliegue de mecanización, inmigración y afán por extraer de las entrañas de la madre tierra una cosa que despertaba en los nuevos conquistadores la fiebre que en su día enceguecció a otros por el oro. Este era el tung teno o wolframio, material útil para la fabricación de tubos fluorescentes. César Vallejo decide hacer de cronista de la nueva época y cuelga la lira en algún clavo de su alma. Es la hora de denunciar con letras lo que está pasando en su país, el saqueo y los atropellos. La forma de hacer política de Vallejo no es quizá la óptima, pues poco o nada se va a remover la conciencia del explotador con novelas o versos, sino con acciones de mayor envergadura y contundencia. Acaso fiel a la consigna que más combate la pluma que la espada, hace de su *Tungsteno* ese arma con la que espera redimir lo irredimible.

Y es que la sociedad peruana, e hispanoamericana en general, no estaba por aquella época en las condiciones objetivas como para tomar conciencia política. Había que desarrollarse a cualquier precio y pesaba mucho la carga —y hasta el complejo de inferioridad— de que del Norte tendría que venir toda directriz. El continente latino no era capaz de encarar los nuevos tiempos, culpa del secular atraso. Las riquezas deberían ser aprovechadas por quien de verdad sabría sacarles rendimiento. También que la vibrante Revolución soviética era un acontecimiento lejano, otra más de las guerras europeas, con un cambio de régimen en el que ahora no brillaba la corona de ningún rey, sino la banda pectoral de un presidente. Aunque a éste se le representara en humilde traje de obrero y ya se empezara a tejer la leyenda de su ateísmo recalcitrante. Pero como los sucesos de Rusia no amenazaban con plasmarse en realidad social en América, los soviets aún no salían representando a encarnaciones polares de Lucifer. Serían una pesadilla remota, enmascarable con un simple folclorismo.

El Vallejo que escribe *Tungsteno* es uno ya instalado en Europa y en la dinámica de los nuevos tiempos. Pereda escribió aquello de... «la lejanía es el telescopio apropiado para observar la tierra donde se vistió la primera camisa». Pero ha tenido que vivir en la Sierra peruana, padeciendo fríos y otros rigores, para sentir en su piel la injusticia de los mineros y la desilusión de los soras que veían cómo cada día se les desposeía de las tierras y se iban convirtiendo en extranjeros en su propio país. César Vallejo llevaba adherida a su piel aquella épica y aunque estuviera preparado para escribir otra obra que fuera una renovación o avance estético de lo vertido en *Trilce,* la misión política, y por ende humanística, le gritaba muy profundo como para exclamar:

¡Salud, oh, creadores de la profundidad!

Profundidad que fue toda una constante en la épica vallejiana. Lo prematuro de su muerte no es suficiente para decir de su obra que está inacabada; hubiera podido hacer mucho más, pues material le sobraba. Pero la huida, la deserción de su mismo ser, que pudiera ser interpretada como abandono total en el momento de advertir cualquier asomo de frivolidad, hicieron de César Vallejo un ser cuidadoso y responsable al máximo. Lo dado a la imprenta tendría que ir teñido de autenticidad, la que le iba dando la lejanía; telescopio que se hacía urgente acicate.

Todos los revolucionarios han creído que su revolución es la última. De esto no se puede acusar a Vallejo ni a nadie; él, como todo, creía que la suya era la gran ocasión que estaban viendo los siglos y que una vez abordada se abriría a su país y a toda la América hispana. Para nada se molestó en comprobar el grado de conscientización de su pueblo, quizás creyendo que a partir de la iniquidad traída a cuento en *Tungsteno,* el impacto internacional iba a ser tal que conmovería a importantes sectores de opinión a ambos lados del Atlántico. Vallejo tal vez pecó de cierta ingenuidad al imaginar al mundo hispanoamericano sensible o maduro para emprender una gesta como la que había sacudido a Rusia o estaba a punto de interesar a la España antiborbónica.

Pero lo importante para Vallejo era la denuncia urgente de una realidad que no podía esperar más tiempo, pues éste apremiaba y su país, y en general toda Hispanoamérica, se rezagaban. Si ante el surgir de las vanguardias literarias, aquel mundo se había visto sorprendido, no era conveniente que sucediera lo mismo con los acontecimientos políticos, más importantes, si se quiere, que la misma estética. Todo apuntaba a un desenvolvimiento dramático y César Vallejo parece intuirlo así y reflejarlo en obras como *Paco Yunque,* en donde se adivina al Vallejo dramaturgo. El poeta ya ha cedido demasiado al «denunciador» social y éste se escora hacia formas más plásticas. No es que *Paco Yunque* sea de hecho una pieza teatral, pero sí se podría hacer de ella una adaptación de este tipo a tenor de cómo están planteados muchos de sus aspectos. El tono altisonante de los diálogos resalta el carácter de denuncia que le quiere dar el autor, puesto que más que conversar, los personajes se increpan desde órbitas marcadas por la clase social de la que proceden. La narración es, en extenso, el material donde se podían tomar las acotaciones que solidifiquen el movimiento de los autores en escena. «Silencios» y «tempos» pueden fácilmente extraerse de lo que a primera vista es una novela corta, o cuento largo, desapareciendo lo lírico como en el caso de *Tungsteno.*

Al sacrificar de esta forma a la literatura, Vallejo no ha cometido el delito que muchas veces quiere imputársele a los intelectuales cuando intervienen de forma compro-

metida en el mundo social. Un creador es una especie de papel secante, dada su sensibilidad, y por lo tanto no puede ser inmune a la realidad que le rodea. Máxime en países donde la clase política como tal apenas ha existido y son estamentos como la Iglesia y el Ejército los que han ocupado el puesto que una verdadera jerarquía ideológica está llamada a desempeñar. Sería prolijo, como inútil, abundar en estas líneas al respecto, pero sí señalar que Vallejo, el poeta que de alguna manera «aparca» el verso y se mete en lo racional, político, es aquel que cumple con un deber a que está llamado como figura, a la fuerza, representativa de su sociedad. El pretendido desarrollo industrial y el cacareado progreso, no son más que la perpetuación del saqueo y la explotación del Continente que estaba teniendo sus objetores y agentes encargados de denunciarle. La política como tal se hallaba en pañales y más la que estuviera al servicio de las masas populares y las causas reivindicativas.

El mismo Vallejo que escribe *Tungsteno* y *Paco Yunque,* es el que viaja a la Unión Soviética en busca de la esencia que la Revolución emanaba, quizá con la esperanza de trasmitirla a sus escritos y de ahí a la realidad social de la que se sentía deudor y al mismo tiempo destinatario. Dinámica a la que acudía jubiloso, llevando consigo materiales como lo autóctono y navegando en ello con la sabia solvencia de quien se sabe heraldo de un legado cultural, el que enarbola sin ninguna acritud.

El indigenismo de Vallejo no fue nunca una postura militante que aspirara a reivindicaciones de ningún tipo. En un país como el suyo, de la importancia cultural inca del pasado y con una herencia innegable, sería fácil que alguien como él se dedicara a enarbolar banderas con algún fin, especialmente político. Pero el César Vallejo incaico sabía de la marcha de la historia y del cambio de los tiempos que se suceden de forma inexorable. El otrora glorioso imperio era algo para extractar enseñanzas, aprovechando lo vivo, lo actual. Y así procedió a hacerlo trayendo a la novela corta —poética la prosa— la pompa y la sólida estructura militar y económica del Estado de Tupac Yupanqui.

Alejado completamente del lamento y la nostalgia fofa, Vallejo exalta por medio de la épica, la forma como se deben construir los imperios y las civilizaciones. No acude al socorrido sistema de evocar lo incaico como algo pleno de justicia y santidad que los bárbaros vinieron a deshacer para saciar su sed de oro y posesiones. El Imperio del Sol está en las mismas condiciones que el de sus Majestades Católicas, sólo que un atraso en la logística y el armamento permitieron la conquista para el rey español. En *Hacia el reino de los Sciris,* se plasma el indigenismo a que todo buen indigenista puede aspirar. Una sociedad próspera, ambiciosa —como todas las de la humanidad— por ampliar sus límites de poderío y recursos a costa de sus vecinos. Es triste decirlo así, pero no hay otra verdad para ilustrar el cuadro de desgracias que desde siempre ha asolado al género humano. Viejo es el adagio de que el hombre es un lobo para el hombre; en *Hacia el reino...* nos encontramos con la misma situación a la que asistimos si leemos la historia del mundo antiguo, euro-asiático. En la América india había un poderío ejercido por los más fuertes, diestros, cultos, espabilados o como se quiera; tal iniquidad no fue importada desde España. Estaba allí por la simple razón de que los indios son seres humanos como cualesquiera otros y los quechuas, hijos del Sol, o se expandían y conquistaban, o lo serían ellos por los diversos Estados que les rodeaban.

Consiste el indigenismo de César Vallejo en mostrar a sus antepasados no como débiles criaturas sino todo lo contrario. Y esta debilidad no es sólo concerniente a la fuerza en sí, sino en lo cultural y arraigadamente religioso. El Incanato era fuerte, con unas bases que eran inmediatamente transmitidas a los pueblos que caían bajo su yugo; misión que no se interrumpió en ningún momento desde la constitución del Estado a inspiración sobrenatural de Viracocha. La llegada de Francisco Pizarro y los suyos frustró ese proyecto expansivo de dimensiones insospechadas, al que asistiríamos hoy, contemplando un mapa del Imperio del Sol copando, tal vez, toda la silueta americana. Pero el Tahuantinsuyu estaba amenazado de muerte por las disputas dinásticas de ambos hermanos, Huascar y Atahualpa, hijos de Huayna Capac. La reciente conquista de Cuzco por el segundo, no era la consumación de su poderío, pues el resentimiento era grande y la estabilidad política no iba a durar tanto. Es lógico pensar que la debilidad del Imperio en sí facilitó las cosas a los españoles y no vale la pena engrosar más la leyenda negra. Lo que sí es de recibo es poner las cosas en su justo punto y sacar el brillo necesario.

Lustre que en *Hacia el reino de los Sciris* no tiene nada que envidiar al conjunto de la obra de Vallejo, donde esta vez la poesía no ha cedido un ápice a la argumentación histórica, y antes por el contrario, hay una clara disposición de hacer el mejor indigenismo posible. Resaltando la pompa de una civilización en la plenitud de su gloria y no la presentación melindrosa de la archisabida mala historia de la conquista. Qué mejor, para alguien que se considera miembro o natural de una colectividad, que representarla con el brillo que César Vallejo hace en esta corta pero inmensa novela. Mucho mejor que si el escritor se hubiera puesto a la llorosa tarea de escenificar la captura de Atahualpa y las exigencias para su rescate. Vallejo se convierte así en un Homero quechua que teje con luminosidad el esplendor de su civilización; del otro costado de su ser. Las dos sangres nunca le abandonaron ni mucho menos le traicionaron, una en beneficio cobarde de la otra. Vallejo supo toda la vida ser indio y español, enarbolando un mestizaje hidalgo, fiel descendiente de lo quijotesco y lo quechua.

El indigenismo que desciende a ciertas arenas de combate sólo le vemos en entregas como *Tungsteno,* donde no sólo una etnia específica es víctima del atropello sino todo el cuerpo social peruano. Aquí ya vemos una colectividad indígena en una situación de arbitrariedad, pero no como resultado de su condición racial; quizá se acentúe más la explotación hacia los soras por ser un grupo humano no demasiado incluido en el resto de la comunidad y carezca de la movilidad de la gran masa mestiza. Movilidad en el sentido de conocimiento y contacto con la realidad ágil y vertiginosa del mundo contemporáneo. Sobre el sora recaerá el mayor grado de iniquidad, pagando así el alto precio por conservar una vida milenaria, su ancestral contacto con la naturaleza y realidad idiosincrática.

No obstante, no se puede hablar de esta obra como la definitiva aportación de César Vallejo al indigenismo lacrimoso a que hemos hecho referencia. No existe como tal en su obra. Jamás se apoyó en tan gratuita circunstancia para exaltar los valores de su pueblo; un pueblo que como todos los del continente americano no tiene un solo lado ni espejo para mirarse. Cualquier inclinación racial o unicultural sería desacertada y el caso personal de Vallejo es casi el de millones de hispanoamericanos. Nieto de espa-

ñoles e indios sabía de la fidelidad que hay que tener por ambas realidades, cabalgando a lomos de lo quijotesco, con la mirada muy en alto, buscando el calor de Inti, del padre Sol.

Lo que nunca se podrá asegurar es si esa doble militancia vallejiana fue amable elixir o el cáliz que le suplicaba a España que apartara de él. El horror por el estallido de la Guerra Civil, causa en Vallejo el deber al que se sienten llamados muchos hispanoamericanos con España. Es cuando el concepto de Madre Patria cobra el lustre práctico y deja de ser un mero romanticismo achacable a lacrimosas leyendas que desean desmarcarse de la negra. Vallejo acude al llamado de España, de la misma forma que lo hacen Huidobro, Neruda y muchos más, fatigando su calendario de conferencias y reuniones, material que iría a repercutir en *España, aparta de mí este cáliz*. Para todos ellos es urgente que en España se materialice el proyecto de república y liberalidad, pues lo ven como una excelente vitrina para que Hispanoamérica contemple un ejemplo que le es propio y no siga en la obligada imitación de lo anglosajón y francés. Las democracias de estos países, y más concretamente la de los Estados Unidos, eran, y son, referencia obligada pero a la que difícilmente se puede acceder; están por medio etapas históricas imposibles de eludir. El continente hispanoamericano tiene una tesitura diferente. Necesita un ejemplo de su carne y hueso y encuentra en lo español la ocasión que desde hace casi un siglo viene buscando. De ahí que la oportunidad haya que aprovecharla y en el momento del desastre, todos los mecanismos se activen.

El pragmatismo de estos poetas e intelectuales se manifiesta a la hora de diferenciar claramente entre romanticismo y realidad. Llaman Madre a España, pero saben hacerlo y así lo constatan cuando se producen los llamamientos del general Franco al quimérico nuevo «imperio español». Vallejo reacciona, precisando lo que para él es salvable como legado común, pero inconcebible a niveles estrictamente históricos. La España preconizada por Franco no es más que la que supervive en el caciquismo hispanoamericano, su anacronismo católico y omnipotencia militar. Vallejo siente a España, al tiempo que la obliga a dar pasos gigantescos en la historia, pues es la suya propia la que está en juego y hay que salvarla a toda costa.

si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo es un decir—
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

Quizá su mermada salud le impidió tomar un fusil para defender con el fuego aquello que trataba de salvar con la pluma. Pero ahí estaba por él ese «miliciano de huesos fidedignos» que marchaba en vanguardia. Proclamando el orgullo humano, anteponiéndolo al «orgullo de raza» que exaltaban otros y del que Vallejo no abominaba en exceso, pero el que más bien traducía como botín ganado por un pueblo en la azarosa historia que le había tocado tejer. Justo lo que había que salvar: las lágrimas y derrotas anteriores para construir sobre ellas el pedestal donde se erigieran los nuevos tiempos y las «ínclitas razas ubérrimas» de su maestro Rubén Darío, supieran de libertad y democracia. La «sangre de Hispania» estaba llamada a ser más *fecunda* que nunca.

Miguel Manrique



Homenaje a García Lorca

Dos volúmenes. 840 páginas. Julio-Octubre 1986

Contiene:
Páginas rescatadas del poeta
Un reportaje a García Lorca y Neruda (1934)
Una partitura original de José María Gallardo
Aleluyas de Antonina Rodrigo dibujadas por Gallo

Ensayos firmados por: Manuel Alvar, Andrew W. Anderson, Manuel Antonio Arango, Carlos Areán, Isabel de Armas, Urszula Aszyk, Josep María Balcells, Valeriano Bozal, Giannina Braschi, Guillermo Cabrera Infante, Antonio Campoamor González, José Luis Cano, Juan Cano Ballesta, Francisco Caudet, Chas de Cruz, Fernando Charry Lara, Julio Calviño Iglesias, Andrew P. Debicki, Ricardo Domenech, Manuel Durán, Irma Emiliozzi, Luis Fernández Cifuentes, Luis García Montero, Miguel García Posada, Ian Gibson, Alfonso Gil, Sumner Greenfield, Anthony L. Geist, Virginia Higginbotham, César Leante, Dennis A. Klein, Juan Liscano, José, Agustín Mahieu, Sabas Martín, Luis Martínez Cuitiño, Héctor Martínez Ferrer, Christopher Maurer, María Clementa Millán, José Monleón, Carlos Monsivais, Darie Novaceanu, José Ortega, Christian de Paepe, Alejandro Paternain, Michele Ramond, Antonina Rodrigo, Manuel Ruano, José Rubia Barcia, Fanny Rubio, Amancio Sabugo Abril, José Sánchez Reboredo, Gonzalo Santonja, Francisco Javier Satué, María Cristina Sirimarco, Adolfo Sotelo Vázquez, Bárbara Stawicka-Muñoz, Eduardo Tijeras, Sarah Turel, Jorge Uscatescu, José Vila-San-Juan, Marcelino Villegas y Ramón Xirau.

Poemas de: Francisca Aguirre, Manuel Alvarez Ortega, Enrique Badosa, Gastón Baquero, Pablo del Barco, Francisco Bejarano, José María Bermejo, Eladio Cabañero, Jesús Cabrera Vidal, Alfonso Canales, Pureza Canelo, Antonio Cisneros, Juan Gustavo Cobo Borda, Antonio Colinas, Rafael de Cózar, Juan José Cuadros, Javier Egea, Antonio Fernández Molina, Félix Gabriel Flores, Antonio Gamoneda, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jacinto Luis Guereña, Hugo Gutiérrez Vega, Antonio Hernández, Clara Janés, Santos Juan, Roberto Juarroz, Juan Liscano, Leopoldo de Luis, Joaquín Márquez, Salustiano Masó, Enrique Molina, Rafael Morales, José Emilio Pacheco, Manuel Pacheco, Luis Pastori, Antonio Pereyra, Rafael Pérez Estrada, Juan Vicente Piqueras, Pedro Provencio, Juan Quintana, Manuel Quiroga, Fernando Quiñones; Manuel Ríos Ruiz, Héctor Rojas Herazo, Mariano Roldán, Antonio Romero Márquez, Manuel Salinas, Juvenal Soto, Rafael Soto Vergés, Juan José Téllez, Alberto Tugues, Arturo del Villar y Concha Zardoya.

Precio de los dos volúmenes: 2.500 pesetas, IVA incluido



N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

Un volumen de 622 páginas

P.V.P.: 1.500 pesetas

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la literatura hispanoamericana

VOLUMENES MONOGRAFICOS

RUBEN DARIO, Núm. 212/213, agosto-septiembre 1967. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo Villasante, Jorge Campos, Guillermo Díaz Plaja, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, José Hierro, Francisco Sánchez Castañer y Federico Sopeña. Un volumen de 647 páginas: 1.000 pesetas.

JUAN CARLOS ONETTI, núm. 292/294, octubre-diciembre 1974. Colaboran, entre otros: Guido Castillo, Jaime Concha, Angela Dellepiane, Juan García Hortelano, Félix Grande, Josefina Ludmer, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Luis Rosales, Jorge Ruffinelli, Gabriel Saad, Eduardo Tijeras y Saúl Yurkievich. Un volumen de 750 páginas: 1.500 pesetas.

JOSE LEZAMA LIMA, núm. 318, diciembre 1976 (agotado).

OCTAVIO PAZ, núm. 343/345, enero-marzo 1979. Colaboran, entre otros: Octavio Armand, Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Luis Cano, Antonio Colinas, Gustavo Correa, Edmond Cros, Juan Liscano, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Félix Grande, Fernando Quiñones, Horacio Salas y Juan Octavio Prenz. Un volumen de 791 páginas: 1.500 pesetas.

JULIO CORTAZAR, núm. 364/366, octubre-diciembre 1980. Colaboran, entre otros: Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Rafael Conte, Samuel Gordon, Félix Grande, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Romano, Jorge Ruffinelli, Horacio Salas, José Alberto Santiago, Antonio Urrutia y Saúl Yurkievich. Un volumen de 741 páginas: 1.500 pesetas.

ERNESTO SABATO, núm. 391/393, enero-marzo 1983. Colaboran, entre otros: Francisca Aguirre, Mario Boero, Rodolfo Borello, Ricardo Campa, Jorge Cruz, Angela Dellepiane, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu, Enrique Medina, Eduardo Romano, Félix Grande, Horacio Salas, Luis Suñén y Benito Varela. Un volumen de 941 páginas: 1.500 pesetas.

ESCRITOS Y ESCRITORES ANDINOS, núm. 417, marzo 1985. Colaboran: Gerardo Mario Goloboff, Regina Harrison, José Ortega, Estuardo Núñez, Antonio Belaúnde Moreyra, Robert Morris, Alfreo Bryce Echenique, Gonzalo Rojas, Rodolfo Borello, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Luis Loayza, José Miguel Oviedo y otros. Un volumen de 204 páginas: 500 pesetas.

Próximamente:

Las Cortes de Cádiz y América

Escriben: María Teresa Berruezo León, José Manuel Cuenca Toribio, José A. Ferrer Benimeli, Génesis García Gómez, Alberto Gil Novales, Soledad·Miranda, Manuel Moreno Alonso, Manuel Ortuño y Eduardo Varela Bravo

Carlos III y América

Escriben: Francisco Aguilar Piñal, Julio Albi, Miguel Batllori, Salvador Bernabéu Albert, José A. Ferrer Benimeli, María Concepción García Saiz, Ovidio García Regueiro, Manuel Lucena Giraldo, Carlos D. Malamud, Guillermo C. Mira, Manuel Moreno Alonso, Francisco de Solano y Pedro A. Vives

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA